LETTERATURA E MUSICA

Roberto Russi

LE BUSSOLE

Carocci

Roberto Russi

Letteratura e musica

Carocci editore

Un particolare ringraziamento ai professori Roberto Bigazzi, Andrea Chegai e Massimo Fusillo per aver letto e discusso l'intero testo.

Nota

L'asterisco * all'interno del testo rinvia al glossario.

Indice

Introduzione

Qualsiasi tentativo di orientarsi nello studio dei rapporti tra letteratura e musica sembra essere provvisorio se non addirittura infinito. Questo tema è infatti tanto vasto e complesso da richiedere un continuo dibattito sull'oggetto, gli obiettivi, i metodi e perfino la denominazione di una disciplina così difficile da classificare. Tanto per fare un esempio, in uno dei contributi più recenti dedicati ai *word and music studies*, ci si interroga ancora su quello che viene definito un "paradosso istruttivo": la sezione del libro intitolata *Defining the Field: In Honor of Steven Paul Scher*, con la sua insistenza sulla necessità di determinare gli ambiti della ricerca, dopo oltre cinquant'anni dai primi tentativi volti a tracciarne i confini, appare infatti come lo strano tributo a uno dei fondatori di una disciplina che, con tutta evidenza, non è stata ancora fondata. È dunque legittimo chiedersi che cosa ci sia negli studi musicoletterari che renda così problematico definirne il campo (Prieto, 2002, p. 49).
Infatti, fin da quando nel 1948 il comparatista americano Calvin S. Brown pubblica *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, primo grande frutto maturo di un interesse nato già all'inizio degli anni trenta, è possibile notare in tutti coloro che si sono dedicati e si dedicano a questo settore un continuo sforzo, ininterrotto negli anni, di fornire al dominio melopoetico (*melopoetics*), o se si preferisce allo studio musicoletterario (*musico-literary research*), le basi di una validità scientifica capaci, da una parte, di ammetterlo senza riserve nel vasto ambito degli studi comparatistici, dall'altra, di riconoscergli una distinta identità, autonomia di azione e reali prospettive di sviluppo. Dall'esempio pionieristico di Brown all'opera ormai ampiamente avviata della International Association for Word and Music Studies (WMA, costituita nel 1979), si può dire che tutte le pubblicazioni importanti sui rapporti fra letteratura e musica hanno sempre riservato uno spazio consistente al dibattito teorico e critico.
Questo bisogno di definirsi e ridefinirsi continuamente sembra nascere da una doppia esigenza. Da una parte, risponde alle naturali necessità di ogni campo di studi che voglia mantenersi aggiornato, al passo con la cultura e la società contemporanee; dall'altra, e nel senso dei propri tratti

caratteristici, è il prezzo da pagare alla diffidenza che per lungo tempo ha accompagnato ogni tentativo di comparazione fra le arti, soprattutto se da realizzarsi nella pratica letteraria. Ancora nel 1985 un testo classico come *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* mette apertamente in guardia dalla comparazione interartistica, indicandola semmai come pertinente all'estetica (Guillén, 1992, pp. 133-50). Gli importanti e recenti contributi di Ceserani (1999, pp. 295-337) e Brioschi, Di Girolamo, Fusillo (2003, pp. 193-220) – per rimanere al solo panorama italiano – testimoniano ampiamente che gli studi intersemiotici, intermediali, sulle trasposizioni e transcodificazioni sono ormai entrati di diritto a far parte della letteratura intesa come pratica culturale; tuttavia, mettere in reciproco rapporto i diversi codici dell'arte continua ugualmente a comportare un'impostazione problematica del discorso. E questo soprattutto se uno dei soggetti in gioco è la musica, che sembra richiedere una conoscenza tecnica specifica come preliminare indispensabile alla sua comprensione. È comunque fuor di dubbio che una qualsiasi riflessione sull'arte o, come in questo caso, sui rapporti tra le arti, avvenga essenzialmente tramite la lingua, il mezzo che permette di organizzare il pensiero e la comunicazione, e quindi, almeno in senso lato, tramite la letteratura. Con questo non si vuole certo affermare un'implicita superiorità della letteratura, quanto piuttosto l'importanza del gesto letterario come pratica di traduzione intersemiotica (Pantini, 2002, p. 115), almeno secondo un'idea per la quale la letteratura, più di ogni altra arte, può *dire* le cose (Cupers, 1988, p. 21).

Talvolta la musica si rivolge alla letteratura proprio per essere più facilmente compresa e decodificata: vengono in mente, senza sforzo, i libretti d'opera, i testi poetici messi in musica a vario titolo e tutto il sistema di indicazioni, avvertenze, didascalie e commenti posto dai compositori a corredo di ogni partitura.

Accade poi che anche la letteratura vada a cercare nelle altre arti, e nella musica in particolare, un mezzo per creare una nuova rete di *corrispondenze* (per usare un concetto caro a Baudelaire) tra l'oggetto narrato, il modo in cui la narrazione è costruita e la sua possibile ricezione.

Come si può verificare anche solo da questa semplice panoramica, uno

dei principali problemi che si pongono nell'affrontare l'ambito musico-letterario è proprio costituito dalla grande varietà di sviluppi permessi dalla materia, che difficilmente si lasciano ricondurre a principi o teorie di indagine comuni. Le prime difficoltà che si presentano riguardano dunque la competenza di chi si dedica a questo campo di studi, il lessico da utilizzare e la metodologia da seguire. Imbarcarsi nell'impresa musico-letteraria significherebbe quindi, almeno sulla carta, poter contare su una vera e propria *Doppelbegabung* (doppio talento) che interessi anche gli aspetti propriamente tecnici dei due ambiti. In prima istanza si eviterebbe così l'insidia dell'uso improprio di termini fortemente connotati in uno dei due contesti di riferimento e imprestati all'altro soprattutto in sede critica. Ad esempio, parole del vocabolario musicale come *Leitmotiv* o *contrappunto* dovrebbero essere impiegate con molta attenzione nell'analisi letteraria (Piette, 1987, pp. 96-7); allo stesso modo i concetti di storia, racconto, narratività sarebbero applicabili solo a un ristretto margine di analisi della musica, almeno limitatamente alla cosiddetta musica assoluta (Kramer, 1990, pp. 176-213; 1995, pp. 98-121; Neubauer, 1997); infine, meriterebbero una certa attenzione termini di uso comune, ma dal significato spesso diverso a seconda del contesto di riferimento, che quindi possono dare adito a equivoci o malintesi, soprattutto in un regime comparativo: parole come tema, motivo, armonia, soggetto, frase, periodo, per citare solo alcune delle ricorrenze più frequenti.
A questo proposito può essere condivisa l'opinione improntata con profitto su una salomonica via di mezzo, espressa da Scher negli atti del IX convegno della International Comparative Association del 1979, il primo dedicato ai rapporti tra la letteratura e le altre arti. In sostanza, Scher ritiene importante che il grado di professionalità richiesto da questo particolare tipo di comparazione sia commisurato all'abilità individuale, al rigore critico e a un'appropriata competenza degli studiosi in entrambe le arti; naturalmente un'opportuna familiarità con l'estetica dal punto di vista filosofico, letterario e musicale è auspicabile, tuttavia sarebbe anche nocivo pretendere qualcosa che vada troppo oltre l'ambito specifico (e comparatista) delle conoscenze necessarie a produrre contributi scientificamente validi e innovativi (Scher, 1981, p. 218). E un tale equilibrato quanto poco normativo punto di vista è tanto più utile se rivolto a uno dei maggiori spauracchi "storici" della critica musicolette-

raria: la *metafora*, vista spesso come la principale responsabile di analogie confuse e trasposizioni arbitrarie del linguaggio di un'arte in un'altra. Gli studi recenti hanno tuttavia contribuito in larga parte a rivalutare gli aspetti conoscitivi della metafora nell'ambito del discorso intersemiotico, facendone uno degli strumenti più adatti per interpretare la presenza e le funzioni della musica nei testi letterari, dal momento che applicare i *concetti* di un'arte agli *oggetti* di un'altra è pur sempre un intrinseco atto metaforico.

Nei rapporti tra letteratura e musica, come vedremo, sono almeno tre le categorie ricorrenti: *a*) la presenza, l'uso e la funzione della letteratura nella musica (ad esempio, la musica a programma); *b*) la collaborazione più o meno paritaria di letteratura e musica (la musica vocale); *c*) la presenza, l'uso e la funzione della musica nella letteratura (l'immagine musicale). Ed è proprio sull'immagine letteraria della musica che questo libro si vuole concentrare esclusivamente, in quanto campo ancora poco frequentato degli studi comparatistici.

Rispetto alle chiavi di lettura musicoletteraria privilegiate dalla WMA (ovvero filosofica, psicanalitica, di *gender*, semiotica, strutturalista sociologica) si è preferita quella del dialogo diretto con i testi, per fare dell'immagine musicale soprattutto uno strumento di critica letteraria. La prospettiva su cui è improntato l'intero lavoro è dunque tematica e testuale, nell'intento di capire *se* e *come* i diversi accenni alla musica interagiscono con i modi, gli obiettivi e i contenuti del racconto, con la voce dell'autore, l'esperienza del personaggio, la ricezione e il coinvolgimento creativo di chi legge. Tale punto di vista, che non esclude necessariamente gli altri, permette di rintracciare all'interno del testo tutti gli elementi portatori di senso propri all'uso della musica come metafora letteraria ed è dunque capace di intrattenere relazioni proficue con alcuni temi e modi tipici della narrativa moderna.

1. Lo studio musicoletterario

1.1. I primi passi: Calvin Brown Se non il primo in ordine di tempo, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, pubblicato nel 1948, può essere considerato il vero capostipite della ricerca musicoletteraria, anche per il tentativo di sistematizzazione della materia proposto. Il libro è diviso idealmente in quattro parti: la prima si occupa di questioni teoriche con particolare riguardo agli elementi comuni di musica e letteratura (ritmo, altezza, timbro*, armonia*, contrappunto*); la seconda tratta alcune forme di collaborazione fra le due arti che si realizzano nella musica vocale (*Lied**, opera*); la terza discute l'influsso della musica sulla letteratura attraverso una serie di procedimenti formali, strutturali e compositivi realizzati con mezzi letterari (variazioni*, rondò*, fuga*, forma-sonata*, *Leitmotiv**); la quarta, infine, focalizza il problema opposto, l'influsso della letteratura sulla musica, soprattutto nella musica a programma*. Lo schema che se ne ricava è quello raffigurato nella tabella 1.
Brown tornerà sulle questioni di metodo soprattutto con un saggio in cui cerca ancora di contenere i possibili tipi di relazione fra musica e letteratura in quattro categorie: *combination*, *replacement*, *influence*, *parallel* o *analogy* (Brown, 1984, p. 287).

TABELLA 1
La prima classificazione di Brown in *Musica e letteratura*

Musica e letteratura			
Elementi comuni	Collaborazione	Influsso musica/letteratura	Influsso letteratura/musica
		Ripetizione, variazione, equilibrio, contrasto	
Ritmo		Variazioni	Generi letterari
Altezza		Rondò	Musica a programma
Timbro	*Lied*	Fuga	Descrittiva
Armonia	Opera	*Leitmotiv*	Narrativa
Contrappunto		Forma-sonata	

La prima categoria ("combinazione") coincide di fatto con la musica vocale e rientra del tutto nella "collaborazione" dello schema precedente, con la sola possibile aggiunta delle musiche di scena.
La seconda categoria ("sostituzione") corrisponde ai precedenti "influssi", e riguarda i tentativi di un'arte di occupare il posto di un'altra utilizzando, o sforzandosi di farlo, le stesse procedure oppure cercando di riprodurne le modalità e gli esiti espressivi; e se da una parte – nel movimento che va dalla letteratura alla musica – rimane al suo posto la musica a programma in tutte le sue forme, dall'altra – nel movimento che va dalla musica alla letteratura – il quadro si arricchisce di nuovi elementi. Brown riconosce infatti tre tipi di sostituzione che tendono a mescolarsi e fondersi tra loro: *analysis*, *imitation* e *interpretation*. Per "analisi" si intende la descrizione di un brano musicale realizzata attraverso l'uso di termini tecnici appropriati; è un processo essenzialmente intellettuale e non riguarda né l'attribuzione di significato né il giudizio estetico: in fondo si potrebbe dire che, considerata in assoluto, si tratta di qualcosa molto vicina al commento musicologico, e quindi non del tutto pertinente alla letteratura in senso stretto. Con "imitazione" si vuole intendere il tentativo di uno scrittore di ricostruire attraverso le parole l'impressione prodotta dall'ascolto di un brano musicale; qui si cerca dunque di riprodurre gli effetti della musica, siamo in regime di totale soggettività e in un'atmosfera profondamente letteraria, che permette pure un certo uso dell'analisi a fini espressivi (basti pensare a certe descrizioni musicali nei racconti di Hoffmann); anche in questo caso lo scopo non è capire la musica, ma farne esperienza per mezzo della letteratura (Brown, 1984, p. 290). Con l'"interpretazione" si entra finalmente nel regno del significato si realizza quando lo scrittore insiste sul messaggio della musica e la descrizione si arricchisce acquisendo lo statuto di racconto; inoltre – aggiungerei – l'immagine musicale si carica di valenze metaforiche e l'esperienza si trasforma in conoscenza, oltrepassando facilmente la lettera e aprendo alla pagina nuove possibilità di senso (ma non è ancora il momento di affrontare questo punto fondamentale per non eccedere le intenzioni di Brown).
Nella terza categoria ("influsso") ritroviamo le stesse modalità dello schema più antico; si tratta dello scambio o dell'imitazione di forme

e strutture e la maggiore novità consiste nel riconoscimento del rapporto fra la tecnica del *Leitmotiv* e lo *stream of consciousness* (flusso di coscienza), così importante per lo sviluppo della narrativa moderna.
La quarta e ultima categoria ("parallelo" o "analogia") rispecchia in modo più o meno puntuale i precedenti "elementi comuni", che sarebbero tali soprattutto per la natura squisitamente temporale delle due arti; ecco pertanto una medesima strategia di costruzione delle attese e il loro eluderle o soddisfarle, l'uso della ripetizione e del *climax*; in questo spazio trovano posto anche tutte le complesse questioni riguardanti periodi, scuole e stili. È possibile ancora sintetizzare lo schema come nella tabella 2.
Ci sembra tuttavia che una tale organizzazione della materia musicoletteraria, soprattutto in questa seconda proposta, non sia né particolarmente chiara a prima vista, né capace di valorizzare le possi-

TABELLA 2
La complessa rete dei rapporti musicoletterari sviluppata da Brown

<table>
<tr><th colspan="4">Musica e letteratura</th></tr>
<tr><td>Combinazione</td><td colspan="3">Lied – opera – musiche di scena</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Sostituzione</td><td>Letteratura/musica</td><td colspan="2">Musica a programma</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Musica/letteratura</td><td>Analisi</td><td>Descrizione "tecnica"</td></tr>
<tr><td>Imitazione</td><td>Impressioni d'ascolto</td></tr>
<tr><td>Interpretazione</td><td>Attribuzione di significato</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Influsso</td><td>Letteratura/musica</td><td colspan="2">Generi letterari
descrittivismo – narratività</td></tr>
<tr><td>Musica/letteratura</td><td colspan="2">Variazioni
rondò – fuga – Leitmotiv
(stream of consciousness)
forma-sonata</td></tr>
<tr><td>Parallelo
Analogia</td><td colspan="3">Ripetizione – variazione – equilibrio – contrasto
ritmo – altezza – timbro – armonia – contrappunto
periodi – scuole – stili</td></tr>
</table>

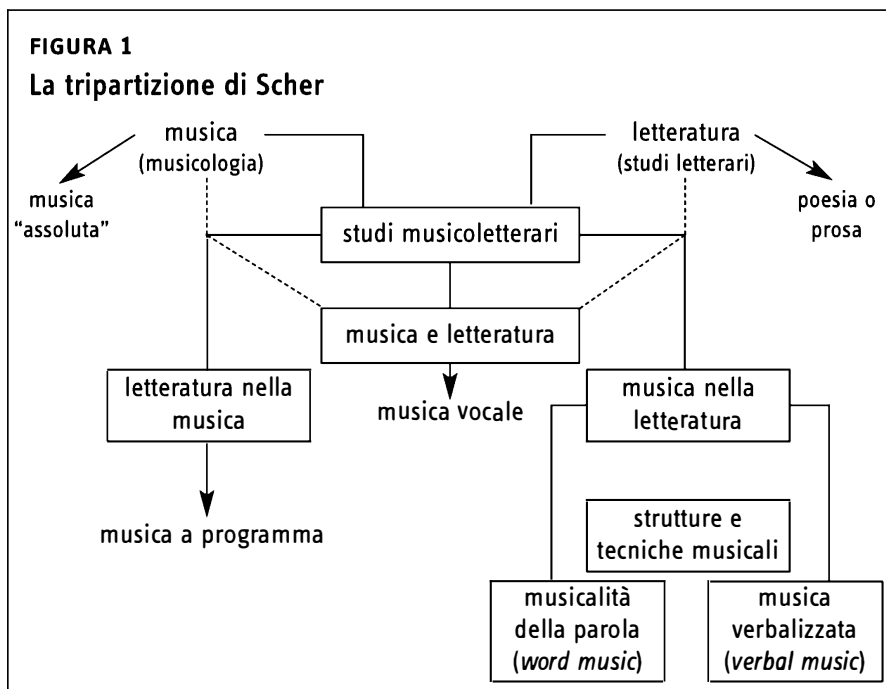
bilità della ricerca sul campo. Per fare qualche esempio, una certa confusione si ingenera tra l'oggetto di sostituzione della letteratura con la musica (la cosiddetta musica a programma), e quello dell'analogo influsso della letteratura sulla musica (sempre di musica a programma si tratta, sia pure indicata non secondo il genere ma secondo le modalità di realizzazione: descrittivismo, racconto di un contenuto extramusicale); inoltre, insistere sugli elementi comuni o su quelli di parallelismo e analogia non fa che tirare in causa, nonostante il lodevole impegno tassonomico, l'annoso e ormai apparentemente superato dibattito sulla classificazione e la gerarchia delle arti, nonché l'idea per cui i processi che sono alla base delle strutture musicali e letterarie sarebbero sostanzialmente gli stessi (Brown, 1980, p. 255), richiamandosi così a una sorta di armonico organicismo, un concetto che sembrerebbe ormai del tutto inadatto a contenere il panorama delle moderne transdisciplinarietà e interdisciplinarietà. Resta tuttavia incontestabile l'importanza degli sforzi di Brown per il riconoscimento di uno statuto legittimante la disciplina musicoletteraria, che di fatto il comparatista americano ha contribuito a inventare.

1.2. La triade di Scher Un altro fondatore storico degli studi melopoetici è senz'altro Steven Paul Scher, che in una serie di fondamentali contributi teorici ha messo a punto uno schema di sistematizzazione della materia a tutt'oggi fra i più convincenti ed efficaci, vuoi per l'estrema semplicità delle categorie selezionate, vuoi per il tono non rigidamente normativo, che permette insieme grande libertà e completezza di metodo. In sostanza, lo schema di Scher si compone di sole tre sezioni: *Musik und Literatur*, *Literatur in der Musik* e *Musik in der Literatur* (Scher, 1984, p. 14).

Sotto "musica e letteratura" vanno facilmente a confluire tutte le occorrenze presenti nel settore "combinazione" di Brown; infatti sono qui contemplati tutti quei casi in cui la simbiosi fra le due arti si realizza in concreto. Certo, si può dire che questo campo di ricerca sia stato da sempre fra i principali oggetti di interesse della musicologia, ma perlopiù secondo i principi dell'analisi (anche nell'accezione di Brown), e comunque prediligendo la componente musicale su quella

letteraria. L'invito di Scher a riscoprire l'elemento poetico e a rivalutare la forza e l'importanza delle parole, mi sembra consolidi in qualche modo la strada che conduce a nuove discipline come la librettologia (dal neologismo *librettology*) e perfino agli studi comparativi (che forse rivestono un ruolo ancor più importante nella terza modalità di relazione tra musica e letteratura).
Anche la sezione "letteratura nella musica" ricalca lo schema di Brown, infatti si troveranno qui sia la musica a programma (naturalmente), sia tutte quelle opere strumentali che in un modo o nell'altro hanno subito l'attrazione di un qualsiasi aspetto della letteratura. A tutt'oggi è forse questo il campo meno sfruttato dagli studiosi per quanto includa l'affascinante problema della narratività in musica.
Infine, "musica nella letteratura" riconsidera e approfondisce alcune delle principali direttrici degli studi melopoetici; infatti Scher, oltre a tenere in conto la capacità della letteratura di utilizzare per i suoi fini le forme e le strutture della musica, conia due espressioni, praticamente intraducibili, per designare tecniche linguistiche capaci di creare, o quanto meno evocare, un'apparenza di musica. Sono, da una parte, le esperienze letterarie e poetiche sulle proprietà acustiche delle parole (sonorità, ritmo, accento, timbro), l'impiego, per così dire, musicale del linguaggio allo scopo di rivaleggiare con le note musicali, ovvero *Wortmusik* (in inglese *word music*), che potremmo provare a rendere con "musicalità della parola"; dall'altra, è il tentativo di riprodurre o di costruire con i mezzi della letteratura un'esperienza musicale precisa, la descrizione della musica che cercherà di suscitare nel lettore le sensazioni di un ascolto immaginato, ovvero *verbal music*, che non ha un corrispettivo neanche nell'originale tedesco, e dunque ci limiteremo a restituire più o meno alla lettera con "musica verbalizzata".
Naturalmente nessuna tassonomia, per quanto sofisticata, potrà mai rendere conto di tutte le svariate possibilità di frontiera, ma proprio per questo sembra che la scabra semplicità della proposta possa adattarsi con grande duttilità all'una o all'altra delle possibili accezioni e fornire un modello di lunga durata.
Sembrerebbe, ad esempio, che le musiche di scena non trovino un posto adeguato all'interno di una tale ripartizione; tuttavia sarà forse

possibile comprenderle senza troppe perplessità o reticenze sotto "letteratura nella musica", in quanto si tratta pur sempre di una sorta di musica a programma sia pure in senso lato. Inoltre, tutte le questioni riguardanti la periodizzazione, la ricezione, l'influsso, e quindi lo studio delle molteplici relazioni sincroniche e diacroniche di musica e letteratura apparterranno, di volta in volta, a uno o all'altro dei domini selezionati da Scher, a seconda dell'oggetto di indagine prescelto. Lo stesso è valido per quella critica musicale scientificamente impeccabile e redatta da autori di talento, che si mostrano capaci di maneggiare il linguaggio con estrema proprietà letteraria; e vale ancora per un metodo di tipo tematico.
Sembra dunque che ogni altro tentativo di regolamentare la materia dopo quello di Scher, ponendosi come obiettivo l'esaustività, abbia solo prodotto inutile confusione nel panorama già abbastanza complesso dei rapporti interartistici e musicoletterari in particolare. Nella figura 1 proponiamo lo schema di Scher.

FIGURA 1
La tripartizione di Scher

1.3. Una proposta italiana: Carlo Majer Prima di rivolgerci a una modalità completamente diversa di affrontare l'argomento, frutto delle più recenti tendenze degli studi umanistici, vorrei ancora introdurre quello che, a quanto mi risulta finora, è l'unico contributo teorico-normativo italiano al dibattito melopoetico. Majer identifica nei rapporti fra letteratura e musica cinque categorie fondamentali: "collaborazione", "citazione", "descrizione", "derivazione", "analogia", piuttosto simili a quelle di Brown, ma sempre impostate su un doppio movimento "da Letteratura a Musica" e "da Musica a Letteratura". L'intento è di correggere la visione troppo letterariocentrica che Majer rimprovera al suo collega, secondo l'idea per cui tra i rapporti che muovono da un'arte all'altra e viceversa sia comunque necessario mantenere continuamente una distinzione netta (Majer, 1992, p. 381).

La categoria della "collaborazione" rispecchia la "combinazione" di Brown, ma volendo contemplarne tutte le possibilità tratta a parte anche i programmi e libretti di balletto; le fonti musicali per poesie o il riuso di melodie, ovvero tutti quei testi composti apposta su musiche preesistenti: un celebre esempio è *The Beggar's Opera* (*L'opera del mendicante*, 1728) di Gay e Pepusch; e il caso particolare in cui lo scrittore e il musicista coincidono nella stessa persona: Wagner, come autore di tutti i suoi libretti, ne è di certo l'esempio più classico, ma sul versante della letteratura si potrebbe citare Rousseau con la sua opera *Le devin du village* (*L'indovino del villaggio*, 1752).

La "citazione", se pure rientra senza troppe difficoltà nelle due categorie estreme di Scher, introduce una specifica, piuttosto utile anche ai fini del nostro lavoro, attirando l'attenzione su casi abbastanza particolari di presenza testuale di un *medium* (cioè, in questo caso, di un genere o di un linguaggio artistico) nell'altro: si pensi al passo della *Fedra* (1677) di Racine realmente recitato nell'opera *Adriana Lecouvreur* (1902) di Cilea; si pensi ancora a tutte le inserzioni di pentagrammi, o di testi cantati in cui il contesto musicale di riferimento assume un particolare valore, presenti in moltissime opere letterarie. Due esempi soltanto: il Quartetto op. 135 di Beethoven in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di Milan Kundera e le strofe dei cori in *La lezione di canto* (1922) di Katherine Mansfield.

La "descrizione" rientra nelle categorie di Brown, ma qui, sempre per desiderio di puntualità, oltre alle scritture di tipo musicologico, si incontrano anche gli elementi paratestuali (il titolo) della musica; ma, curiosamente, come esempio di descrizione musicale in letteratura, c'è solo un accenno alle biografie romanzate di musicisti.
La "derivazione" solleva il problema delle fonti, mostrando, tuttavia, anche i rischi di un eccessivo sforzo nel creare classi di riferimento.

TABELLA 3
La proposta di Majer

<table>
<tr><th colspan="3">Musica e letteratura</th></tr>
<tr><td rowspan="6">Collaborazione</td><td rowspan="3">Da letteratura a musica</td><td>Testo letterario preesistente</td></tr>
<tr><td>Libretti d'opera e oratorio</td></tr>
<tr><td>Programmi e libretti di balletto</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Da musica a letteratura</td><td>Musiche di scena</td></tr>
<tr><td>Fonti musicali per poesie</td></tr>
<tr><td>Diretta</td><td>Scrittore e musicista coincidono</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Citazione</td><td colspan="2">Citazioni letterarie in musica</td></tr>
<tr><td colspan="2">Citazioni musicali in letteratura</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Descrizione</td><td rowspan="3">La letteratura descrive la musica</td><td>Critica musicale e musicologia</td></tr>
<tr><td>Il titolo</td></tr>
<tr><td>Biografie romanzate</td></tr>
<tr><td colspan="2">La musica descrive la letteratura</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Derivazione</td><td colspan="2">Fonti letterarie per opere musicali</td></tr>
<tr><td colspan="2">Fonti musicali per opere letterarie</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Analogia</td><td colspan="2">Diretta musica/letteratura</td></tr>
<tr><td colspan="2">Diretta letteratura/musica</td></tr>
<tr><td colspan="2">Un caso ambiguo: la strofïcità</td></tr>
<tr><td colspan="2">Indiretta da musica a letteratura</td></tr>
</table>

Infatti Majer non rintraccia alcun esempio soddisfacente di fonte musicale per un'opera letteraria e cita in *Casa Howard* (1910) di Edward Morgan Forster l'episodio costruito sulla *Quinta* di Beethoven (nel saggio, per un'evidente svista, diviene la *Sesta*) che però è decisamente tutt'altra cosa (Neubauer, 1997; Russi, 2005).
Infine, nell'"analogia" ritroviamo le indicazioni di Brown sulle caratteristiche strutturali ed espressive, gli schemi formali e le strategie peculiari del testo, che un'arte acquisisce da un'altra per riprodurli con i propri mezzi; ma forse qui sono illustrate con una maggiore libertà, comprendendo anche un riferimento alla scrittura improntata sul ritmo e la componente improvvisata del jazz.
L'ultimo tipo di relazione, l'analogia indiretta da musica a letteratura incorpora entrambe la *word music* e la *verbal music* di Scher, sia il vago rapporto analogico della musicalità di un testo, sia l'uso della metafora musicale, ma nessuno dei due è qui approfondito. Dopo aver riconosciuto che «la letteratura ha creato nel corso dei secoli un proprio mondo musicale che sarebbe erroneo ridurre semplicemente a reinvenzione della musica del tempo», e ammessa la sostanziale inutilità di lavori sull'identificazione dei presunti modelli per le opere di Vinteuil in *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-22) o quelle di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* (1947), poiché questi tentativi «comunicano poco o nulla sulla musica vera, e tendono a ridurre l'opera inventiva dei compositori di *musica dicta*» (Majer, 1992, p. 390), il discorso non viene ulteriormente sviluppato. Tutto il problema delle immagini musicali in letteratura è dunque ricondotto a prove di descrizione o imitazione, lasciando così da parte l'importanza della musica come metafora o come possibile elemento significativo per la struttura narrativa e la lettura del testo. Nella tabella 3 è riportato lo schema di Majer.

1.4. Verso l'intermedialità: Werner Wolf Abbiamo già accennato a un modo diverso di impostare il problema: si tratta della proposta avanzata da Wolf (1999, 2002) nell'ambito della WMA, che tende a portare la disciplina musicoletteraria nel campo dell'intermedialità (*intermediality*), ossia del rapporto di reciproco scambio tra musica e letteratura, due mezzi espressivi e comunicativi (*media*)

diversi tra loro, ma capaci di contaminarsi potenziandosi vicendevolmente. Alla base di questa nuova idea di sistematizzazione c'è l'intento di sciogliere quanto più possibile questa branca di studi dal vincolo – già criticato da Majer – letterariocentrico che ha sempre retto, in un modo o nell'altro, lo sviluppo del settore. Non ci troveremmo più, quindi, di fronte a una branca di letterature comparate, terra di confine tra musicologia e critica letteraria, ma a una disciplina inserita nel più vasto contesto delle relazioni reciproche fra le arti. Tale disciplina è però resa autonoma attraverso l'acquisizione del concetto di *medium*, inteso come un mezzo di comunicazione o espressione caratterizzato dall'uso di uno o più sistemi semiotici (Wolf, 1999, p. 40), e sempre nella doppia accezione di sistema (la musica, la letteratura) e prodotto (un romanzo, una sinfonia). "Intermediale" (*intermedial*) diviene così per Wolf un aggettivo flessibile e adatto a essere utilizzato in senso molto ampio per comprendere oggetti definiti, tendenze culturali o estetiche, ma anche l'impostazione storica o ermeneutica di testi appartenenti a *media* diversi, come la *tandem reading* (lettura parallela) di opere letterarie e musicali del musicologo Lawrence Kremer, incentrata sulle "convergenze strutturali profonde" di opere che non devono necessariamente incorporare *media* differenti o mostrarne le tracce nella loro struttura (ivi, p. 41). Così, il concetto di intermedialità si lega a quello contiguo di intertestualità; ma se in questa il rapporto può essere tra un testo e tutto il suo pre-testo di riferimenti, quella coinvolge almeno due *media* distinti, rendendo dunque il dominio intermediale perfettamente applicabile al campo musicoletterario, poiché implica un ruolo importante della musica e della letteratura per la reciproca attribuzione di senso, a seconda del tipo di rapporti che unisce le due arti.

La proposta, schematizzata nella figura 2, utilizza una terminologia inglese che spesso non è possibile rendere in modo altrettanto sintetico ed efficace in un'altra lingua; si segue pertanto l'originale, cercando di suggerire di volta in volta un equivalente italiano. Wolf conserva in sostanza l'ormai solida suddivisione triadica di Scher come esempio di *intracompositional intermediality* (intermedialità interna, diretta o indiretta), ovvero intermedialità in senso stretto, che definisce ogni tipo di coinvolgimento fra *media* verificabile all'interno di uno stesso lavoro (ad esempio, la descrizione di un brano musicale

contenuta in un testo letterario). A questa si integra una *extracompositional intermediality* (intermedialità esterna o diretta), cioè intermedialità nel senso più ampio del termine, che si applica a ogni trasgressione di confini fra *media* differenti (Wolf, 2002, p. 179) e implica tutte le possibili relazioni o comparazioni possibili tra opere diverse, che possono così essere studiate e analizzate attraverso un vero metodo comparato e interdisciplinare (ad esempio, il tema della "finestra" in un racconto di Hoffmann, un quadro di Friedrich e un *Lied* di Schubert). Particolarmente utile da questo punto di vista mi sembra una delle due varianti della *extracompositional intermediality* definita *transmediality* (transmedialità). In tale categoria trovano infatti una collocazione alcuni aspetti peculiari dell'ambito musicoletterario sempre piuttosto sfuggenti e che, ad esem-

pio, negli schemi di Brown oscillavano tra “influsso” e “analogia”: sono quei dispositivi formali privi di una precisa dimensione storica, come la ripetizione di motivi, la variazione su un tema, e per certi versi la stessa narratività; ma anche quelle caratteristiche storicamente individuabili che agiscono sia sul piano formale sia su quello del contenuto (ad esempio, il gusto per il gotico nella sensibilità di primo Ottocento); o anche quegli elementi archetipici e temi che attraversano la storia della cultura e riguardano per lo più il solo piano del contenuto. Infine, un altro importante parallelo tra letteratura e musica che può essere esplorato in una prospettiva transmediale interessa i dispositivi di messa a distanza, o di autoriflessività (*self-reflexivity*), posti in atto dai procedimenti metaletterari, che rendono espliciti i fattori sottesi alla produzione di un testo, come l’atto della scrittura, la voce dell’autore, la forma, i richiami intertestuali, la ricezione. Ad esempio, in Proust le immagini musicali sono strettamente legate al senso stesso della scrittura e il modello sotteso all’intera architettura del pensiero poetico proustiano è dunque un modello musicale. Nella *Recherche*, infatti, Proust si serve, spesso in modo esplicito, delle proprie idee sulla musica per esprimere il senso profondo di quello che per lui dovrebbe essere la creazione letteraria e di come dovrebbe agire. In particolare, la musica offre un modello perfetto per il funzionamento della memoria involontaria su cui è costruito tutto il romanzo.

Quando invece simili contenuti o aspetti formali di un lavoro possono facilmente essere ricondotti all’influsso di un altro *medium* si parlerà di *intermedial transposition* (trasposizione intermediale), ed è il caso ovvio della trasposizione di un testo letterario in un’opera musicale, tuttavia qui l’intermedialità è riconoscibile più in un processo creativo che nell’opera realizzata.

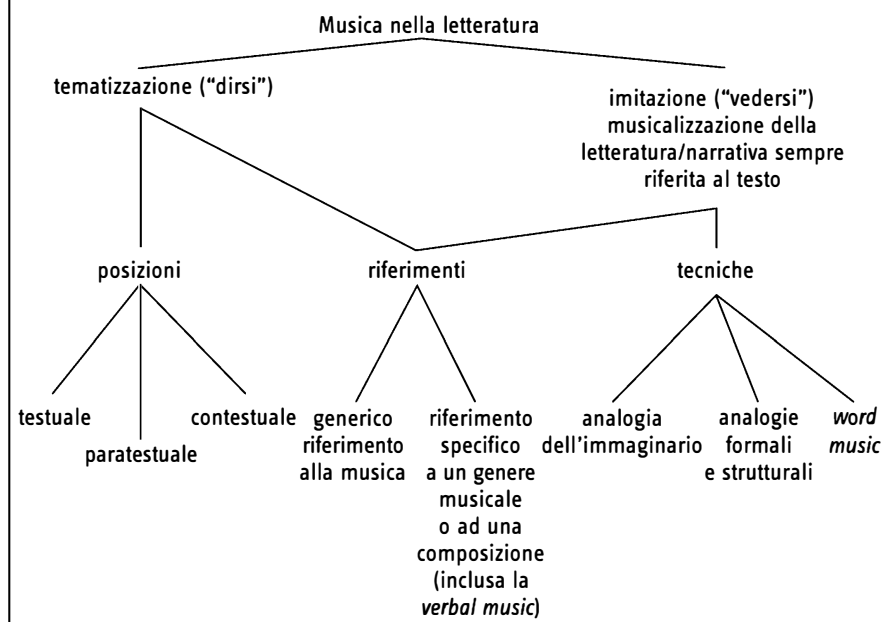
Nel campo degli studi musicoletterari il ruolo di primo piano è sempre ricoperto dalla *intracompositional intermediality*, cioè dai reciproci rapporti di presenza e uso della musica e della letteratura. In tale intermedialità la convivenza è la chiave di lettura per l’attribuzione di significato e per la comprensione della struttura di un’opera; si tratta in questo caso sempre di una traduzione, trasformazione o apparizione di un *medium* in un altro. Alla *plurimediality* (plurimedialità), che contiene un ulteriore puntiglioso distinguo a seconda della possibile fusione o

combinazione degli elementi intermediali, corrisponde il campo denominato da Scher "letteratura e musica", e comprende anche, seguendo un criterio semiotico, i casi in cui esempi di notazione musicale vengono inseriti in un testo letterario. A differenza della sua controparte, l'*intermedial reference* (riferimento intermediale) non implica l'inclusione dei significanti di altri *media*, che sono coinvolti solo in modo indiretto; in altre parole, un'opera letteraria rimarrà sempre un'opera letteraria a prescindere dal tipo di riferimento musicale che contiene. Anche qui sono utili due distinzioni. L'*explicit reference* (riferimento esplicito) o *intermedial thematization* (tematizzazione intermediale) è di particolare pertinenza della letteratura e si ha quando un altro *medium* (in questo caso naturalmente la musica) è citato, discusso, oppure – in qualche modo – rappresentato in un testo; Scher la indicava come "musica nella letteratura", e riguarda soprattutto la descrizione letteraria dell'ascoltare o eseguire musica, oppure la scelta di musicisti come personaggi di un racconto. Altra variante è l'*implicit reference* (riferimento implicito) o *intermedial imitation* (imitazione intermediale), in cui i significanti di un determinato testo tendono a imitare le qualità, le strutture o le forme del *medium* referente; abbiamo già incontrato questa modalità di relazione, che incorpora entrambe "musica nella letteratura" e "letteratura nella musica" di Scher, sotto la voce "influsso" negli schemi di Brown. Anche questo tipo di intermedialità consiste in una sorta di traduzione; tuttavia se l'imitazione tende a riprodurre i significanti del *medium* secondo – è il caso di un testo scritto, ad esempio, in forma di variazioni, come gli *Esercizi di stile* (1947) di Raymond Queneau – la trasposizione cerca di tradurne i significati. Stando così le cose resta comunque difficile collocare alcune opere letterarie; ad esempio, il romanzo *L'uomo sentimentale* (1986) di Javier Marías può essere letto come un'originalissima trasposizione di significati e "strutture profonde" dell'*Otello* di Verdi (1887), e tuttavia contiene solo pochi e tutto sommato marginali rimandi all'opera verdiana in quanto tale, intesa dunque come significante.

Per riassumere e mettere a fuoco ciò che qui più interessa, ogni modalità di presenza della musica in letteratura è essenzialmente un esempio di intermedialità indiretta poiché coinvolge la musica nell'attribuzione di significato a un testo che comunque rimane letterario (Wolf, 1999, p. 45);

inoltre la proposta di Wolf, nella sua prima fase, si concentra sulla distinzione fra la *word music*, le analogie con le "forme e strutture musicali" e la *verbal music*, approfondendo soprattutto le possibili implicazioni di quest'ultima. Per descrivere il tipico caso in cui la musica, come *medium* secondo, funge da significato o da referente per i significanti del testo letterario, cioè il *medium* principale, Wolf utilizza il concetto di tematizzazione (*intermedial thematization*) ovvero di *explicit telling* (vorremmo tradurlo con "dirsi"). Questo "dirsi" della musica nella letteratura può assumere diverse forme: all'interno del testo come discorso sulla musica: ad esempio, in *Il poeta e il compositore* (da *I confratelli di San Serapione*, 1819) di Hoffmann; come elemento del paratesto: ad esempio, nel titolo *Fugue* (*Fuga*, 1976) del romanzo di Roger Laporte; oppure come riferimenti o commenti contestuali degli autori sulle proprie intenzioni musicali: ad esempio, Alberto Arbasino che nel saggio *Certi romanzi* (1964, 1977) illustra la struttura musicale del suo *Fratelli d'Italia* (1963, 1967, 1993).
Quando la relazione tra significato/referente del *medium* secondo (musica) e il significante di quello principale (testo letterario) è di tipo mimetico, si ha un tentativo di imitazione (*intermedial imitation*) ovvero *implicit showing* (che per analogia col precedente vorremmo tradurre "vedersi"). Come risultato di questo "vedersi" della musica fra le pagine di un testo, del tentativo comunque tecnico della letteratura di musicalizzarsi attraverso la *word music* o le analogie strutturali, il lettore ha l'impressione che la musica svolga un ruolo nella significazione di un testo letterario, e che la stessa presenza della musica possa essere, sia pure indirettamente, percepita durante la lettura (Wolf, 1999, p. 48): un possibile esempio può essere la presunta forma-sonata del *Tonio Kröger* (1903) di Thomas Mann, pur con tutte le dovute cautele.
Nel caso della *verbal music*, invece, ci troviamo di fronte a un dispositivo letterario che evoca un brano musicale vero o immaginario con i mezzi del linguaggio letterario e quindi rinvia a esso (ivi, p. 49). Wolf descrive questo tipo di relazione melopoetica come una sorta di intertestualità in cui la musica diviene un referente specifico del testo verbale (*ibid.*) e la paragona all'*ekphrasis* (cioè alla riproduzione, attraverso le parole, di un'esperienza visiva, in particolare di un'opera d'arte) in quanto pratica specifica del rapporto tra letteratura e arti visive che

ambisce ad andare oltre la semplice descrizione di un dipinto. Per completare poi il quadro concettuale della *verbal music* e dei suoi possibili sviluppi Wolf introduce un'altra modalità essenzialmente tecnica del "vedersi" della musica in un testo letterario come evocazione ed esperienza e la chiama *imaginary content analogy*; questa "analogia dell'immaginario" consiste nell'invenzione soggettiva di scene, situazioni, episodi letterari il cui contenuto si leghi per immaginaria analogia con quello di un certo brano: ad esempio, la *Suite* in si minore per orchestra di Bach descritta in *Point Counter Point* (1928, un titolo in cui è evidente il richiamo al termine musicale *contrappunto*) di Aldous Huxley; ma forse anche il più generico riferimento alle suggestioni emotive della *Terza* di Beethoven in *Il braccato* (1956) di Alejo Carpentier. Si può dunque integrare il campo di ricerca "musica nella letteratura" con un altro schema elaborato da Wolf, proposto nella figura 3, che approfondisce e amplia le modalità relazionali melopoetiche della *intermedial reference*, proprio secondo un punto di vista eminentemente letterario.

FIGURA 3
La musica nella letteratura secondo Wolf

1.5. Conclusioni Dopo questa ricognizione sull'aspetto normativo e formale della ricerca musicoletteraria è tempo di tracciare qualche conclusione che possa anche fornire delle direttrici su cui orientare lo studio delle immagini musicali in letteratura; soprattutto per conservare la focalizzazione su un'immagine della musica che resti comunque propriamente letteraria.

Come primo dato importante si può sottolineare lo sforzo continuo dell'orientamento teorico musicoletterario – da Brown a Wolf – di sfuggire alle insidie di un lessico per lo più vago e improprio, che una lunga consuetudine legata in primo luogo alla rivalutazione romantica della musica nella gerarchia delle arti ha reso di uso comune anche nel campo della critica letteraria. Parole come "musicale", "crescendo", "armonico", "modulazione" sono fieramente stigmatizzate all'interno di un contesto di rigorosa comparazione fra le arti, poiché se certe emozioni o stati d'animo possono essere evocati sia da un testo letterario sia da un brano musicale, questo non ci autorizza a descrivere un'evocazione che rimane puramente letteraria in termini musicali (Scher, 1972, p. 56).

Una pur legittima preoccupazione tuttavia ha ingenerato alcuni eccessi. Si è cominciato dunque a diffidare dei lavori a tema, del tipo *Hoffmann e la musica*, oppure *La musica nella letteratura francese dell'Ottocento*, se troppo impostati su principi di critica letteraria, e si è cercato sempre più di mettere in evidenza reali analogie formali, strutturali o tecniche tra la musica e la letteratura. Il tentativo di costruire solide basi scientifiche per la disciplina musicoletteraria, cioè il tentativo di utilizzare il termine "musicale" (e altre parole, frasi o concetti analoghi) solo nel caso di una comprovabile rispondenza con il suo significato tecnico ha indotto a screditare quanto più possibile l'importanza della metafora, sia come strumento di indagine, sia come dispositivo di attribuzione del senso.

Il passo seguente ha spinto la ricerca ad ampliare il proprio campo di interessi verso esempi di autentica collaborazione tra le due arti (si pensi soprattutto al teatro musicale, o più di recente al *Lied*), al fine di rivalutarne gli aspetti legati al testo letterario spesso ingiustamente negletti. Ma se la materia si mostra vieppiù complessa, la tendenza che emerge con sempre maggiore precisione dall'impegno tassonomico è quella di contrastare l'originale vocazione letterariocentrica della disciplina. In tal senso, focalizzando l'attenzione sulle categorie

(sui mezzi) di indagine, piuttosto che sugli oggetti da indagare, diviene ampiamente legittimo che un fenomeno come la trasposizione in opera di un romanzo, un racconto o un pezzo di teatro sia distinta da "letteratura nella musica" e diventi pertinenza di un altro campo. La spinta decisiva per affrancare il dominio melopoetico dalla dimensione letterariocentrica viene dalla semiotica e dall'affermarsi di nuovi criteri nella classificazione e nello studio dei rapporti fra le arti, cioè dall'intermedialità. A questo punto, anche se uno dei principali settori di indagine resta sempre quello propriamente letterario – e quindi la categoria della "musica nella letteratura" – lo studioso è ora in grado di affrontare la sua materia con strumenti che solo in piccola parte trovano origine nella letteratura stessa. Si favorisce così un atteggiamento interdisciplinare basato sì su un confronto puntuale tra i differenti codici delle due arti, ma che penalizza ancor più il portato metaforico del linguaggio letterario. In questo modo sembra che la preferenza sia sempre concessa alle analogie tecniche e formali, e anche la possibile attribuzione del senso finisce quasi sempre per passare attraverso la descrizione o l'imitazione (in senso lato) della musica da parte del testo letterario. Ma poiché è naturale ammettere che la letteratura, per quanto musicalizzata, rimarrà sempre letteratura, l'unico tipo di metafora permesso sembra essere quello che riguarda l'atto stesso della musicalizzazione.
Proprio nell'implicito riconoscimento dello statuto letterario, con tutto ciò che orbita intorno a esso, è possibile rintracciare – invece – un'ulteriore modalità del rapporto tra musica e letteratura, che naturalmente tiene conto delle preziose indicazioni offerte dalla ricerca teorica e soprattutto delle prospettive aperte dagli studi comparatistici e che rivaluta il dispositivo della metafora come interprete ideale delle immagini musicali in letteratura.

Per riassumere...

- Possiamo considerare il capostipite della ricerca musicoletteraria *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti* (1948) di Calvin Brown, in cui viene proposto un primo tentativo di sistematizzare la materia, mettendo in evidenza i possibili "elementi comuni" fra le due arti, gli esempi di "collaborazione" e le possibilità di "influsso" reciproco.

- Lo schema di rapporti tra musica e letteratura più semplice e meno normativo è quello di Steven Paul Scher, in base al quale si possono distinguere tre tipi di relazioni: 1. *letteratura nella musica* (comprendente, ad esempio, ogni tipo di musica a programma); 2. *musica e letteratura* (inclusiva di tutta la musica vocale, opera compresa); 3. *musica nella letteratura* (che abbraccia l'uso di metafore, descrizioni, nonché i più diversi riferimenti musicali nei testi letterari, con valore tematico o comunque significativo per le strategie narrative). Questo libro si occupa dunque solo del terzo caso, focalizzandosi per l'appunto sugli aspetti letterari dell'immagine musicale.
- Altre proposte teoriche sono quella di Carlo Majer, basata su un continuo doppio movimento "da musica a letteratura" e da "letteratura a musica", e quella di Werner Wolf, che tende a portare la disciplina nel campo dell'intermedialità, inserendola nel vasto contesto degli studi comparatistici.
- In senso generale l'obiettivo dell'orientamento teorico musicoletterario è quello di affrancare il dominio melopoetico dalla dimensione letterariocentrica, favorendo un atteggiamento interdisciplinare basato sul confronto tra i codici delle due arti.
- Favorendo le analogie tecniche e formali, la descrizione o l'imitazione, viene però penalizzato il dispositivo della metafora, attraverso il quale si valorizzano le specificità della letteratura che la musica è capace di sollecitare nel momento in cui diviene parte di primo piano della strategia letteraria.

2. La musica come metafora

2.1. Hoffmann e Beethoven A partire dal Romanticismo la musica entra a pieno titolo nell'immaginario della scrittura, inaugurando un complesso rapporto di collaborazione da allora ininterrotto e particolarmente creativo. Basti leggere ad esempio qualche riga dalle pagine che Hoffmann (1995, p. 37, traduzione modificata, *N.d.A.*) dedica alla *Quinta Sinfonia* (1808) di Beethoven:

> In questo modo anche la musica strumentale di Beethoven ci schiude il regno dell'immenso e dell'incommensurabile. Raggi brillanti dardeggiano nella profonda notte di questo regno, mentre noi percepiamo le enormi ombre che si allungano e si accorciano, e ci cingono sempre più da vicino, annullando ogni cosa in noi, tranne il dolore provocato dall'infinita nostalgia in cui ogni desiderio sprofonda e tramonta dopo essere salito rapidamente in note gioiose; e solo in questo dolore, che vuol farci scoppiare il petto con l'armonico accordo di tutte le passioni (struggendo, senza distruggere, amore, gioia, speranza) continuiamo a vivere da incantati spiriti veggenti.

Questa immagine che descrive/evoca il capolavoro sinfonico, pensata in origine per una rivista, l'"Allgemeine Musikalische Zeitung" (1810), attinge al caratteristico stile visionario della scrittura romanzesca hoffmanniana, tanto da essere poi confluita in *Kreisleriana*, uno dei *Pezzi di fantasia alla maniera Callots* (1814-15). Incontriamo sensazioni riconducibili alla sfera della percezione sensibile, come i bagliori di luce (sole, fuoco); uno strano senso di levitazione, ai limiti della tattilità; uno stato d'animo generale di dolorosa euforia, che prende il posto di un'indefinibile angoscia, e approda a una graduale espansione di tutto l'essere. Emerge inoltre da questo, e dagli altri scritti su Beethoven, un'evidente *funzione simbolica*, poiché Hoffmann tende a fare dell'opera del compositore il modello di riferimento per la cosiddetta musica assoluta*, intesa come espressione autonoma e somma del gusto romantico. Il testo, infine, suggerisce anche la *funzione poetica* di una tale musicalizzazione della scrittura, in quanto indice di uno stile letterario, di un progetto formale e ideo-

logico, nonché delle modalità con le quali si realizza la musicalizzazione stessa. L'immagine musicale, infatti, non si costruisce casualmente: all'inizio c'è un processo dello sguardo, che si proietta nella dimensione simbolica di uno stato d'animo, per poi esplodere in una lacerante nostalgia dell'ascolto, che va a stemperarsi nell'incantata conclusione visionaria. In più, l'immagine musicale si offre come assunto immediato della coscienza, che partecipa dell'intima natura dell'autore e della sua concezione dell'arte, attraverso quella peculiare visionarietà che sempre contraddistingue entrambe e attraverso quel genio romantico, quell'elemento sovrumano e meraviglioso latente nell'uomo e nel mondo, di cui Hoffmann si fa continuamente portavoce all'interno della sua opera. Si può dunque affermare che qui l'immagine letteraria della musica ci permette di scoprire la natura più autentica dell'ispirazione hoffmanniana, facendoci penetrare direttamente al centro del suo laboratorio creativo.

Tuttavia, se valutiamo il grado di integrazione dell'elemento musicale nella struttura letteraria e nell'immaginario espressivo di Hoffmann, tanto la *funzione simbolica* quanto la *funzione poetica* appaiono governate, e in qualche misura determinate, da un altro elemento. Si tratta di una *funzione metaforica* che permette a questa immagine letteraria della musica di Beethoven di essere pienamente compresa dal lettore, insieme alle altre caratteristiche della scrittura hoffmanniana: le corrispondenze vista/udito, ombra/luce, peso/leggerezza, dolore/gioia; il rapporto col tempo nel confronto tra la durata (e la ripetizione), elemento di fondamentale importanza nell'atto di ascoltare la musica, e l'istantaneità di ciò che viene rivelato; la referenzialità del discorso, in quanto Hoffmann, raccontandoci lo stile di Beethoven, dichiara e sviluppa insieme le principali direttrici del suo pensiero poetico.

Questa immagine visionaria della *Quinta* è inoltre particolarmente ricca di implicazioni poiché si realizza quasi totalmente "in assenza" del referente (cioè della sinfonia stessa), a cui è possibile risalire solo attraverso il generico accenno iniziale (oltre che, naturalmente, grazie all'orizzonte globale del testo). L'andamento è quello di una metafora continuata in cui le immagini chiamate di volta in volta a evocare il brano sinfonico creano delle similarità con l'oggetto rappresentato

(la musica) che danno vita a una catena di rimandi continuamente interpretabile, richiedendo al lettore una personale capacità di accendere e far viaggiare l'immaginazione, a conferma della non univocità del rapporto percezione/linguaggio. Questo sempre nuovo e reciproco ridefinire i confini della percezione e della capacità del linguaggio di suggerire le cose – che del resto ogni percorso metaforico riuscito rende attuale – arricchisce il lettore di un prezioso strumento di conoscenza.

Possiamo dunque parlare di "figuralità" quando in un testo si incontrano significative figure retoriche – come la metafora, appunto – capaci di farci intendere qualcosa che vada al di là del senso letterale delle parole. Nel caso poi di una figuralità così articolata e articolabile come quella che può interpretare l'immagine letteraria della musica, il concetto di metafora non va attribuito solo alla singola parola o al singolo enunciato, ma proiettato subito verso la dimensione del testo; verso il modo in cui il testo stesso funziona come una metafora, quando accoglie in sé la figura musicale.

Il portato metaforico delle immagini musicali in letteratura, inoltre, viaggia su una specie di doppio binario che sarà più visibile attraverso un'altra pagina dedicata da Hoffmann alla sinfonia beethoveniana, che segue di poco quella già citata (1995, pp. 38-9).

E quale altra fra le opere strumentali di Beethoven ci offre una così suprema conferma di tali verità come la stupenda *Sinfonia in do minore*?... Questa impareggiabile composizione trascina irresistibilmente l'ascoltatore, attraverso una sempre crescente tensione di clima, nel regno spirituale dell'Infinito. Nulla potrebbe esser più semplice dell'idea principale del primo Allegro. Consiste di due sole battute – all'unisono – e non precisa neppure la tonalità. Il carattere ansioso, inquieto, palpitante, del pezzo è ancor meglio chiarito dal melodioso tema collaterale. Il petto oppresso, angosciato dal presagio d'un qualcosa di mostruosamente immane, di un'incombente catastrofe, sembra qui voler ritrovare il respiro nell'emissione di suoni penetranti. Ma ecco farsi avanti un'amabile figura e portare un raggio di luce fra le ombre paurose della notte fonda (il delizioso tema in sol maggiore, proposto prima dal corno in mi bemolle). Com'è semplice – sia detto una volta ancora – il tema posto dal maestro a fondamento del tutto, ma come mirabilmente gli si allineano accanto, coordinandosi per affinità ritmiche, le idee subordinate e collatera-

li, sì da servire soltanto a sviluppare sempre più il carattere dell'allegro, appena accennato dal tema. Sono tutte frasi brevi di due, tre battute al massimo; e, per di più, spesso spezzate nel continuo scambio responsoriale fra fiati e archi. Parrebbe che da simili elementi non possa sortire se non un pezzo frammentario, incomprensibile. Invece è appunto questa struttura, il continuo ripetersi delle stesse frasi, degli stessi accordi a portare al massimo grado quell'indefinibile sensazione di palpitante nostalgia.

In questo caso il processo metaforico si costruisce apparentemente tutto in presenza del referente: la sinfonia è citata in modo esplicito e la narrazione è piena di precisi riferimenti tecnici alla partitura che spesso, sia pure in una sorta di a parte, comunicano la poetica visionarietà dell'immagine: «Ma ecco farsi avanti un'amabile figura e portare un raggio di luce fra le ombre paurose della notte fonda (il delizioso tema in sol maggiore, proposto prima dal corno in mi bemolle)».
Ci troviamo anche di fronte all'ambiguo, fondamentalmente irrisolto, statuto della musica: difficile da considerare un linguaggio (o meglio, difficile da definire secondo le proprietà che ne farebbero un linguaggio) e intesa, secondo un'opinione largamente diffusa che appartiene all'esperienza immediata dell'ascolto musicale, come una realtà senz'altro di forte impatto emotivo, ma solo nella sua essenza intima, quindi non descrivibile se non in modo indiretto, allusivo e in definitiva insoddisfacente. Questa idea è in genere associata alla cosiddetta asemanticità della musica, ossia all'impossibilità di attribuire ai segni grafici musicali un senso, a differenza di quanto accade nel linguaggio verbale.
Sembra dunque che qui lo scrittore, nel tentativo di dar corpo sulla pagina a qualcosa di tanto sfuggente alla parola, inventi per l'*ascolto* della pagina la metafora dell'*amabile figura*, per poi spiegarla con il commento tecnico del *tema in sol maggiore*, che riconduce l'ascolto alla partitura e lo giustifica. E viceversa, sembra che voglia rendere completamente accessibile al linguaggio, fin dentro le qualità emotive che possono emergere solo ascoltando, la sterile descrizione di una terminologia funzionale, proiettandola in una metafora che porti, assieme a quel *raggio di luce fra le ombre paurose della notte fonda*, una più intima comprensione della musica e del suo significato.

Ma qual è il rapporto reale che la frase «il delizioso tema in sol maggiore, proposto prima dal corno in mi bemolle» intrattiene con il relativo passo della sinfonia di Beethoven? Si riferisce alla partitura come esplicazione della scrittura musicale, oppure è connessa all'ascolto come semplice descrizione della sua risultante sonora? Non si tratta qui di valutare il testo di Hoffmann come esempio di critica musicale, e meno ancora come saggio di analisi musicale (per questo c'è la recensione del 1810), ma di leggerlo secondo la sua valenza letteraria. Qui infatti Hoffmann fa soprattutto letteratura, ci narra una storia, si immerge nel suo mondo fantastico, ricco di immagini e visioni, e utilizza la metafora musicale – anzi, più esattamente la musica come metafora – per creare l'atmosfera adatta al suo racconto, per definire il suo stile, per aprire una finestra sull'ineffabile anche all'interno della gabbia del linguaggio, per stabilire una relazione tra musica, scrittura e poetica romantica: la sua poetica.

In questo senso, anche quella che sembra una semplice descrizione tecnica diventa una metafora che completa la forza visionaria della scrittura presentandocela sotto una luce nuova, governando il potere dell'immaginazione secondo le finalità dello stile narrativo. Poiché Hoffmann era senz'altro un retore consumato (come dimostrano le sue spesso impossibili evoluzioni sintattiche), si può dire addirittura che se la prima parte dell'ultimo esempio proposto è una metafora, con la *figura* e la *luce* che si sostituiscono alla musica, la seconda parte è allora una metonimia, poiché nei confronti della musica (che è la stessa) il linguaggio tecnico utilizzato ha un rapporto di contiguità.

Da una parte, le immagini dell'*amabile figura* e del *raggio di luce* si sovrappongono completamente all'evocazione dei suoni, facendosi interpreti del loro portato emotivo, funzionale e ideologico all'interno del testo letterario. Dall'altra, i riferimenti alla partitura sono rappresentati attraverso la concretezza del linguaggio tecnico, un dato reale che però permette una nuova e più completa attribuzione di senso, poiché non solo si riferisce a tutto il contesto della sinfonia, di cui una parte è fatta parlare attraverso il vocabolario tecnico, ma si proietta anche oltre, divenendo a sua volta metafora di un progetto di stile narrativo e di poetica.

Ma torniamo ancora sulla breve frase «il delizioso tema in sol maggiore, proposto (*berührt*) prima dal corno in mi bemolle», per verificarne la portata metaforica (o dunque metonimica). Un musicista, o comunque un lettore attento alle cose musicali e conoscitore della sinfonia di Beethoven, rimarrà senz'altro stupito dalla curiosa descrizione che non sembra trovare immediato riscontro in partitura. Siamo nel primo movimento*: semplificando un po' il *Tema in sol maggiore* sarebbe quello dei violini in ottava alle mss. 179-87, che i corni espongono alle mss. 59-62 come pedale* di dominante* (si bemolle) su cui si sviluppa il dialogo tra archi e legni della seconda idea tematica in mi bemolle maggiore. Tuttavia, per la straordinaria concentrazione tematica, tutto si svolge in un autentico *continuum* che solo con qualche difficoltà è possibile sezionare in modo troppo rigido o schematico. Qui però Hoffmann si discosta completamente dall'articolo per la "Allgemeine Musikalische Zeitung", che spiega con molti dettagli ancora più tecnici ogni parte dell'intero movimento, e realizza invece una sorta di grande sintesi narrativa, tra il secondo tema (FIG. 4) e un episodio dello sviluppo (FIG. 5), capace di accendere la fantasia del lettore.

Senza però soffermarci oltre sulle implicazioni tecniche, guardiamo da vicino gli elementi che rendono metaforico l'andamento di questa immagine letteraria della musica. Innanzi tutto quell'unico aggettivo (*delizioso*) ci proietta subito in una dimensione emotiva che richiama

FIGURA 4
Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 5 in do min.*, I mov., mss. 59-66

direttamente l'*amabile figura* e a essa si collega, trasferendo sui dati del commento tecnico la sua carica visionaria e trasformandoli, senza però sostituirsi a essi, in veicolo di sensazioni che attengono a una sfera diversa dal quella del linguaggio. Il verbo (*berühren*, usato da Hoffmann, significa anche "toccare", in tutti i suoi significati), poi, stempera il vocabolario musicale (*tema*, *sol maggiore*, *corno*, *mi bemolle*) attribuendo allo strumento una qualità quasi tattile, fisica, che arricchisce il suono immaginario – attraverso un procedimento sinestetico – di un timbro inedito e psicologico; in questo modo esso non ha più bisogno di rivolgersi a un determinato suono reale per farsi letteratura, racconto, per mettere in moto la capacità immaginativa del lettore, lo sguardo dentro e oltre la pagina. Infine, il corno non è stato scelto a caso da Hoffmann per completare questa ricca e fantasiosissima metafora musicale. Il corno è infatti uno degli strumenti romantici per eccellenza, la voce della natura notturna e misteriosa, della romantica capacità di fantasticare, di uno struggente sentimento di ineffabile nostalgia (l'intraducibile *Sehnsucht*). Basti pensare – solo per rimanere all'epoca di Hoffmann – all'uso del corno nelle opere di compositori come Weber e Mendelssohn, ma anche ad alcune atmosfere di Donizetti; oppure alle pagine di altri scrittori preromantici tedeschi come Wackenroder, che nella breve e celebre

FIGURA 5
Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n. 5 in do min.*, I mov., mss. 79-87

novella *Una meravigliosa fiaba orientale di un santo ignudo* (1799) scrive: «Dalla barca una musica eterea saliva ondeggiante in alto nel cielo, dolci corni, e non so quali altri incantevoli (*zauberische*) strumenti, suscitavano un mondo flottante di suoni» (Wackenroder, 1995, p. 452). Qui i corni non sono solo dolci, ma anche incantevoli (e *zauberisch* significa ancora "magico"); tutto nel registro narrativo – nella metafora musicale – non suggerisce una scrittura che determina, identifica, descrive, ma che evoca, proprio attraverso la mediazione della musica, l'infinito e i fluidi confini di un intero mondo, mettendo in luce – scrive ancora Wackenroder nel saggio *La particolare e profonda essenza della musica* (1799) – la misteriosa mutevolezza di ciò che scorre nel profondo dell'anima umana: «la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa» (Wackenroder, 1981, p. 47). Attraverso l'immagine del corno – come in Hoffmann – viene dunque sancita la superiorità della musica sulla parola, proposta una nuova modalità di espressione e una superiore forma di conoscenza.
Senz'altro l'occasione che ha spinto Hoffmann a dedicare alcune pagine appassionate alla musica di Beethoven, e soprattutto alla *Quinta*, è stata l'opportunità di spiegare, a un pubblico potenziale e in modo quanto più possibile esauriente, tutti i segreti di quella sinfonia; ma l'occasione diviene facilmente anche il pretesto per poter parlare d'altro, grazie all'inesauribile serbatoio di immagini, riferimenti, allusioni che la musica permette; e così nell'opera di Hoffmann il capolavoro beethoveniano, oltre a rappresentare se stesso, diviene anche metafora di stile narrativo e poetica per lo scrittore, e per il lettore metafora dell'infinito e dello spirito romantico.

2.2. Le figure retoriche dell'ascolto in letteratura Nell'immagine letteraria della musica come metafora, dunque, la musica funziona come soggetto, punto di partenza, o riferimento intertestuale all'interno del testo (Grim, 1999, p. 237). Una particolare attenzione va però anche riservata ai processi cognitivi messi in gioco quando il lettore si trova di fronte alle metafore che evocano il dominio musicale, poiché in genere comportano una ridefinizione delle tradiziona-

li strategie nella percezione estetica, e soprattutto un apporto creativo da parte del lettore.

Si può cominciare da qualcosa di assolutamente ovvio, ma che forse va ribadito in via preliminare per spazzar via ogni possibile incertezza. L'elemento base che permette al lettore di riflettere sulle immagini musicali di un testo letterario è dato dal ruolo e dall'importanza che giocano all'interno del testo stesso i riferimenti diretti alla musica. Proviamo, come esempio, a estrapolare del tutto dal contesto i due lunghi esempi hoffmanniani proposti nel paragrafo precedente: il primo, in cui la metafora si sviluppa senza un riferimento diretto alla sinfonia, sarà in grado di rivendicare un minor valore cognitivo rispetto a quanto non faccia il secondo, che invece si rivolge direttamente al brano musicale di Beethoven. Infatti, il *delizioso tema* (anche come specchio dell'*amabile figura*) diventa, nella strategia dello scrittore, ma anche – e forse soprattutto – in quella della lettura, tanto metafora del suono reale della sinfonia, quanto metonimia del pensiero romantico. In questo concetto di fluidità delle figure sembra che le immagini letterarie della musica trovino un loro posto privilegiato, proprio per la loro capacità di farsi insieme elemento di stile ed elemento di senso, miscelandosi nel testo attraverso un processo che integra l'aspetto strutturale e quello creativo.

Non si tratta però di un processo che coinvolge le possibili similitudini strutturali di arti differenti, o quanto meno lo fa solo in modo periferico per quanto riguarda l'aspetto fonico e formale. Questo è infatti uno degli equivoci più rilevanti e maggiormente diffusi nell'ambito degli studi musicoletterari. Servirsi della terminologia musicale per spiegare delle tecniche letterarie, evocare la musicalità della lingua, o fare riferimento a determinate forme della musica, per stabilire paralleli diretti, influssi reciproci o meccanismi comuni, sembra una via da percorrere sempre piena di insidie. Non bisognerebbe mai dimenticare che questo tipo di rapporto è di pertinenza esclusiva della letteratura e che le immagini letterarie della musica condividono con l'arte dei suoni un legame forte ma mediato, funzionando non per se stesse, bensì per il tipo di connessioni che riescono a innescare; pertanto, il luogo in cui la musica e la letteratura si incontrano sulla pagina non va cercato sul piano delle strutture intrinseche, le cui specifi-

cità individuali sono irriducibili ad altro, ma sul piano delle *strategie percettive* (Nattiez, 2001, p. 48). L'*ascolto*, in quanto modalità della percezione, svolge dunque un ruolo importante nell'atto della lettura, ma si tratta appunto di un ascolto metaforico e il lettore, solo stabilendo un cortocircuito mentale di riferimenti con la musica, proietta il testo in un'altra dimensione e introduce nuove prospettive e nuova conoscenza.

Ma torniamo a Hoffmann per un esempio. Sempre nell'elogio della musica strumentale di Beethoven – e in particolare della *Quinta* – possiamo leggere (Hoffmann, 1995, p. 39):

> Ma, come un abbagliante raggio di sole, ecco lo stupendo tema del finale! Tutta l'orchestra prorompe in un inno di giubilo. E, anche qui, quali meravigliose trame contrappuntistiche giungono ad organizzarsi nella compiutezza formale. A qualcuno questo tema potrebbe passare accanto, strepitoso, come una geniale rapsodia. Ma l'ascoltatore sensibile e riflessivo verrà senza dubbio afferrato da una sensazione profonda – che è appunto l'ineffabile nostalgia di cui si è detto. E fino all'accordo finale (e forse ancora per alcuni istanti dopo di esso), non potrà uscire dal meraviglioso mondo degli spiriti, ove dolore e gioia tradotti in suoni lo avevano travolto.

Ritroviamo qui alcuni punti fissi del repertorio hoffmanniano: la luce che irrompe nelle tenebre (*abbagliante raggio di sole*); il vocabolario tecnico (*tema*, *orchestra*, *contrappunto*, *rapsodia*, *accordo*); l'attenzione alla forma; quel sentimento di *ineffabile nostalgia* (*Sehnsucht*) pieno di fermenti; lo sguardo al meraviglioso mondo degli spiriti. Si tratta, inoltre, di un vero e proprio invito all'ascolto, anzi, di un invito al giusto modo di ascoltare, rivolto all'ascoltatore ideale. Anche se qualcuno – come sostiene la voce narrante – potrà vedere nel tema dell'ultimo movimento, nell'*inno di giubilo* dell'intera orchestra, solo lo strepito di una *geniale rapsodia*, l'ascoltatore dotato di un'indole sensibile e riflessiva, non potrà fare a meno di essere *afferrato da una sensazione profonda e intima*, fatta appunto di quella *Sehnsucht* e di quel mondo visionario ultraterreno. L'invito al corretto ascolto della sinfonia di Beethoven diventa qui anche strategia della lettura; come non notare, infatti, che i caratteri e le finalità riconosciuti da Hoffmann alla musica di Beethoven sono di fatto gli stessi messi in campo dalla

prosa dello scrittore? La percezione e la comprensione di uno stile metaforico, che a sua volta diventa metafora di uno stile letterario, aprono una sorta di *spazio misto* (*blended space*, Arroyas, 2001, pp. 87-8), una "zona franca" dell'attività cognitiva, in cui gli ambiti altrimenti irriducibili della musica e della letteratura possono proiettare alcuni elementi del proprio dominio, in una giustapposizione figurata di due spazi mentali che permette loro di interagire. In altre parole, la mente riesce a stabilire delle corrispondenze tra il linguaggio letterario e quello musicale, attraverso le quali è possibile arrivare a una più completa e profonda comprensione del testo. Nel caso del nostro esempio è anche nella mente del lettore, attraverso il richiamo a un ascolto attento contenuto nel testo, che questa musica virtuale può metaforicamente rendere conto di un'ontologia romantica del mondo dei suoni (senz'altro molto più di quanto ancora non facesse la musica reale contemporanea); ma insieme, e in modo ancora più pregnante, del senso romantico della letteratura, chiamata a contrapporsi a un modello plastico, statico di arte, capace di esprimere solo affetti determinati, in favore di un'arte fluida, capace di esprimere un indistinto *anelito infinito*. Il modello di quest'arte fluida è proprio la musica, e non a caso sia in Wackenroder che in Hoffmann è possibile incontrare la metafora, variamente declinata, del *fiume di suoni*, come accade in *Il cavaliere Gluck* (1809). Scrive Hoffmann (1995, p. 13):

> Vidi un grande occhio luminoso fissato su un organo da cui uscivano suoni smaglianti e si sovrapponevano in accordi stupendi, come di simili non ne avevo immaginati mai. Io nuotavo in quella fiumana di melodie e in essa avrei voluto affondare; ma l'occhio si puntò su di me e mi tenne a galla sulle onde mugghianti.

A nostro avviso, dunque, nelle relazioni musicoletterarie la metafora è inevitabile. Ciò che davvero è presente in un'arte, nell'altra lo è solo come figura; anche l'uso quanto più letterale di un vocabolario tecnico – già si è visto in Hoffmann – nel momento in cui diviene letteratura comporta un sensibile slittamento nel figurato. Quando uno scrittore elabora dei modelli formali o espressivi che gli permettano di simulare o suggerire, all'interno del proprio sistema di riferimenti, i

tratti di un'altra arte, c'è sempre in gioco un percorso metaforico (Cupers, 2001, p. 28).

Pensiamo, ad esempio, al romanzo *Fugue* (*Fuga*, 1970) di Roger Laporte che, esplorando le possibilità semiotiche delle forme narrative, si propone di utilizzare un riferimento diretto a un modello musicale come mezzo per svincolarsi dai modi convenzionali del linguaggio letterario e della struttura del racconto. Messi in moto dal titolo, gli elementi distintivi generali, la struttura di base, le suggestioni dell'ascolto che possono caratterizzare una fuga in musica si aprono su uno spazio metaforico, uno *spazio misto* appunto, che permette all'idea, all'immagine della fuga di integrarsi nella percezione dello spazio narrativo, suggerendo al lettore le modalità di un vero e proprio *ascolto* figurato della pagina.

Se ogni rappresentazione letteraria della musica non può fare a meno della metafora, esistono però due tipi diversi di metafora musicale, due diversi tipi di *ascolto* richiesti al lettore. Il primo, più ovvio e che qui meno interessa, consiste nella semplice trasposizione verbale della musica nel testo; si tratta di una modalità essenzialmente descrittiva e riduce il meccanismo metaforico all'abito linguistico che si sforza di tradurre in parole un fenomeno sonoro; è un dispositivo letterario che rimane alla superficie della narrazione, e che al più agisce come parte dell'intreccio (un personaggio che suona o canta, un altro che ascolta, una musica di ambiente), quale ornamento privo di particolare connotazione. Il secondo, oggetto di questo lavoro, pur basandosi per quanto riguarda la struttura sul modello precedente, non si limita a fornire un *analogon* più o meno adeguato della musica, ma dota l'immagine musicoletteraria di un'ulteriore dimensione. Come si è visto grazie alla scrittura di Hoffmann, in questo caso si tratta di un meccanismo narrativo che può essere importante per il senso dell'intero testo; il tipo di *ascolto* richiesto ha qui bisogno di una partecipazione attiva del lettore, chiamato a trasformare le suggestioni sonore del primo livello metaforico in vere e proprie *finestre ermeneutiche,* che si aprono su una maggiore capacità di comprendere il testo. È questa l'immagine letteraria della musica più complessa e affascinante, che può offrire alla letteratura un raffinato strumento di stile, indagine e conoscenza.

2.3. Musica, memoria e identità nell'*Odissea* La metafora musicoletteraria agisce dunque sia sul piano della poietica (l'autore), sia su quello dell'estetica (il lettore). Il lettore ideale è anche colui che riscrive il testo metaforico, che *ascolta* l'immagine musicale per proiettarla in un'altra dimensione di senso. Ma ciò che permette all'immagine musicale di funzionare in questo modo è la possibilità di concepire la musica non solo come suono organizzato, ma anche e soprattutto come attività culturale, come scrive Kramer (2002, pp. 36-7):

> Considerando la musica non come un veicolo o un riflesso di un insieme relativamente stabile di condizioni sociali, culturali o storiche, ma piuttosto come un aspetto dell'agire umano (*agency*) che plasma queste condizioni e interviene in esse, non in modo episodico ma in quanto ovvia conseguenza della pratica musicale.

In questo modo può essere annullata la distinzione tra la musica intesa come un insieme pienamente autonomo e tutto il complesso di elementi della storia, dell'economia, della società che musicale non è. Così anche la letteratura può utilizzare alcuni mezzi appartenenti a un contesto di riferimento completamente diverso, per costruire le proprie strategie espressive. Ma vediamo più da vicino come si comporta questo tipo di metafora musicale: si potrebbe iniziare da Omero.
Nell'*Odissea* racconto e canto, suono e parola si fondono a sollecitare il nostro ascolto immaginato nelle figure degli aedi Femio e Demòdoco: soprattutto quest'ultimo, uno dei protagonisti dell'VIII libro del poema. Qui Omero ci narra degli onori tributati all'ignoto straniero (che altri non è se non Ulisse) da Alcinoo, re dei feaci; un'accoglienza scandita da tre apparizioni del cieco aedo, che svolge la sua funzione "istituzionale" di sublime intrattenitore ai banchetti e alle gare. Ulisse, giunto quasi al termine del suo lungo vagabondaggio, accolto tra i feaci come un ospite sconosciuto, ancora non rivela la propria identità, tace e ascolta, e sembra un po' straniero anche a se stesso. Ma ciò che sta per ascoltare risveglierà in lui, non già il ricordo delle sue peripezie, sempre vivido nella memoria, quanto piuttosto la coscienza profonda del senso di quel ricordo. Ciò che Ulisse sta per ascoltare, al banchetto d'onore nella reggia di Alcinoo, è il canto delle gesta di Ulisse durante l'as-

sedio di Troia. Non il semplice resoconto di un fatto, ma parola modellata nel canto, suono articolato, musica.
Demòdoco canta la lite fra Ulisse e Achille; Ulisse certamente ricorda l'episodio, ma ad ascoltarlo così, scaturire da una voce armoniosa e dalla cetra sonora, l'eroe astuto e versatile è sopraffatto dall'emozione e si scioglie in un pianto silenzioso. Attraverso la musica, Ulisse, prima di far ritorno alla sua Itaca, si appresta a compiere ancora un altro viaggio, indispensabile per ritrovarsi: un viaggio all'interno di se stesso.
Dopo il banchetto le gare, dopo la musica il gioco, e poi le danze, ancora al suono della cetra dell'aedo. Il corpo della voce nel suo divenire si travasa nel corpo fisico in movimento, perché la musica è anche questo: tempo che diventa spazio, topografia del tempo strutturato ad arte, sensualizzato e sonoro. Ulisse guarda e stupisce, e ascolta, ancora, Demòdoco cantare gli amori di Ares e Afrodite, e la vendetta di Efèsto. Tutti ascoltano e si dilettano di quest'altra musica, che parla al corpo dal corpo; Ulisse, dopo aver lasciato vibrare la corda più intima della memoria, vincitore della gara, ritrova, nel canto e nella danza, il senso del proprio corpo, in questa seconda tappa del viaggio.
Infine, ancora il banchetto e ancora Demòdoco con la sua cetra sonora. Ora è lo stesso Ulisse che crea lo spazio del proprio ascolto, suggerendo all'aedo il tema del canto: la storia del cavallo di legno, ciò che più di ogni altra cosa dà corpo all'immagine di Ulisse. E l'eroe dalle mille risorse si strugge in un pianto dirotto. Nella terza stazione del viaggio Ulisse si spinge a evocare se stesso, il ricordo diventa il senso del ricordare; la parola del racconto dell'aedo risuona, nell'animo di Ulisse, attraverso la musica, in tutta la pregnante forza dell'esperienza intima e singolare. Così l'atto dell'ascolto musicale schiude all'ospite sconosciuto la possibilità stessa di riappropriarsi della sua identità; ed è "più bello", come dice Omero, che ora Ulisse, all'invito di Alcinoo, parli e racconti (*Odissea*, VIII, 549). Si può considerare questo il punto d'inizio del lungo processo del *ritorno* odisseico che, prima ancora di compiersi nella riconquista del trono di Itaca, si realizza nella definizione e nella consapevolezza del sé.
Certo, è fuor di dubbio che Omero si spieghi con Omero, e questa forzatura ermeneutica tutta giocata sulla psicologia del profondo, va

senz'altro accolta con qualche cautela. Tuttavia, anche interpretare l'episodio come un tributo al potere affabulatorio della poesia epica (che però, non dimentichiamolo, è anche canto), alla sua capacità di trasformare la cronaca in mito, proprio nel momento in cui la civiltà dei cantori trova nuova espressione e sperimenta nuove strategie narrative nella scrittura, nella produzione di un testo, può offrire qualche spunto al discorso.

Demòdoco rappresenta la poesia orale e la sua retorica performativa, ma il suo canto è anche uno dei primissimi esempi di quello che adesso potremmo definire *suono di carta* e che stiamo provando a indagare; una musica il cui *ascolto* si realizza essenzialmente nell'esperienza privata della lettura. Come il poema scritto conserva ed esibisce alcuni stilemi performativi della tradizione orale, così la scrittura – si è visto – può evocare, attraverso l'immagine di una musica reale, e l'ascolto di una musica immaginaria o immaginata, una diversa percezione delle categorie del tempo e dello spazio, mettendo in movimento un senso interiore che gioca senza limiti con i percorsi di significato della lingua. E in questo gioco di attribuzione del senso, il suono di carta, come oggetto dell'ascolto, può diventare pura coscienza; l'ascolto stesso atto creativo.

Solo la musica e il canto piegano il restio Ulisse all'ascolto di se stesso, a farsi narratore della sua stessa storia; allo stesso modo l'ascolto del suono di carta di una storia – e questo soprattutto nella modernità – può disporre chi scrive e chi legge un racconto a «esplorare terreni sconosciuti» in cui è incluso l'inconscio e tutto ciò che lo circonda: «l'implicito, l'indiretto, il supplementare, il differito». Il suono di carta, come immagine metaforica della musica, ha un posto preciso e attivo nel «gioco del desiderio, di cui tutto il linguaggio è teatro»; non decifra significati, ma innesca il «gioco di specchi dei significanti, senza sosta riproposti», di continuo prodotti, organizzandoli ad "arte" nella ricchezza infinita di un senso mai fisso, né univoco: «tale gioco di specchi è la *significanza*» (Barthes, 1985, pp. 249-50).

2.4. Tre piani dell'immagine musicale A questo punto, richiamando la tripartizione di Scher, ma puntando comunque a definire l'uso prevalentemente letterario della musica, si accenneranno tre moda-

lità dell'immagine musicale: 1. la musicalizzazione della letteratura; 2. la letteratura che imita, o almeno ci prova, le forme della musica; 3. l'immagine musicale propriamente letteraria, che si rivolge alla musica in modo esplicito, anche in termini teorici e tecnici, si configura come tema, rimanda ad altro ed è quella che qui soprattutto ci interessa.
Il primo gradino di un'immagine musicale intesa come metafora, anche secondo il meccanismo della *significanza*, è quello che si collega all'idea di una letteratura, di una parola, essenzialmente poetica, che gareggia con la musica sul piano linguistico ed espressivo nel farsi interprete, in modo più o meno vago, di concetti che implicano le nozioni di melodia, ritmo, armonia. Basti qui ricordare il primo verso del poema *Art poétique* (*Arte poetica*, 1874) di Paul Verlaine, che "suona", è proprio il caso di dirlo, come un proclama: *De la musique avant toute chose* (*Musica sopra ogni cosa*). Basti, ancora, leggere qualche verso (vv. 55-77) della poesia di Gabriele d'Annunzio *L'Onda* (1902):

Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;
par che di crisopazzi
scintilli
e di berilli
viridi a sacca.
O sua favella!
Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva

che gode
del suo mistero
fugace.

Qui la percezione sensoriale trascorre dal tattile (*spruzzi*, *sprazzi*...), al visivo (*crisopazzi*, *berilli*...), al sonoro (*sciacqua*, *sciaborda*...); per usare ancora i concetti di Barthes, la parola cerca di farsi musica, connettendo i *significanti* (le parole) in una rete di ritmi e di suoni che quasi dissolvono il *significato* (ciò che le parole ci dicono direttamente), nel libero e diretto gioco della *significanza* (ciò che, nella spiegazione del significato prodotta dal pensiero, sfugge e non si lascia inquadrare, che sorprende e spiazza, che va oltre il senso consueto ed eccede i limiti e le norme della semplice descrizione di qualcosa). In questo esempio il *codice* – come a dire: le regole del gioco – resta sempre e soltanto quello letterario. La lingua musicalizzata, infatti, sfrutta caratteristiche intrinseche: strutture, stratificazioni, elementi stilistico-retorici, regole di scrittura e di costruzione del testo-messaggio linguistiche e metalinguistiche, con valenze soprattutto analogiche rispetto a un astratto, e tuttavia necessariamente condiviso culturalmente, immaginario musicale.
L'accenno al codice e ai suoi statuti, all'immagine di una letteratura che esplicita la musica mettendone in gioco prassi e ricezione, la valenza transculturale tematica e metaforica, a livello del contenuto, del suono di carta rinviano al secondo gradino della metaforicità musicoletteraria: poesia e narrativa che imitano forme musicali. In questo caso l'accento è da porsi sul tentativo della letteratura, peraltro – si è visto – controverso e difficile da definire (Grim, 1999; Cupers, 2001, pp. 28-9), di cambiare il codice di riferimento, cercando di far propri i modi del linguaggio musicale. Attingere alle forme della musica per la letteratura significa anche compiere una riflessione metalinguistica sulle proprie strutture e sulle loro modalità d'uso, in quanto elementi di senso.
D'accordo, Umberto Saba e Paul Celan scrivono poesie in forma di fuga, rispettivamente, *Preludio e fughe* (1928) e *Todesfuge* (*Fuga di morte*, 1948)... Raymond Queneau pensa i suoi *Esercizi di stile* come una serie di variazioni... Robert Pinget costruisce il romanzo *Passacaille* (*Passacaglia*, 1969) sulla base dell'omonima danza... Marcel Proust

tesse in *Alla ricerca del tempo perduto* una fitta rete di richiami linguistici e musicali che rinviano alla tecnica wagneriana del *Leitmotiv*... ma Thomas Mann compone veramente il *Tonio Kröger* come una forma-sonata?
Non è questa la sede per dirimere la complessa problematica connessa a questa immagine letteraria della musica. Ci limiteremo a notare come anche l'imitazione formale possa mettere in evidenza un intento espressivo, capace di intrattenere relazioni proficue con alcuni paradigmi tematici, che rendono il nostro suono di carta un elemento importante per l'organizzazione della materia, in vista della produzione di senso.
Quando invece la letteratura instaura un contatto con la musica sul piano referenziale del messaggio, come contenuto del messaggio stesso, in altre parole quando il testo letterario richiama direttamente le modalità di creazione, esecuzione o ricezione del testo musicale, il *codice* resta quello letterario. Ciò che cambia è il senso attribuito alla presenza di segni appartenenti al lessico della musica. Nella ricordata poesia dannunziana, ad esempio, incontriamo una serie di parole riconducibili a diversi livelli del musicale: dall'indistinto al determinato (*sonora*, *romba*), dal generico al tecnico (*canta*, *canoro*, *cantai*; *melode*, *accorda*, *dissonanze*). Tali parole, in quanto analogie e metafore, sono sempre usate come elementi di senso non definibili in modo univoco e richiedono l'interpretazione creativa del lettore; in particolare, i concetti di "melodia", "accordatura" e, soprattutto, "dissonanza".
Altro, invece, il discorso quando il testo letterario accoglie come contenuto, facendone espresso riferimento, il testo musicale; qui si passa infatti al terzo gradino di metaforicità possibile a un'immagine della musica in letteratura. Proponiamo qui un esempio tanto emblematico quanto autorevole: il celebre episodio di Casella, narrato da Dante nel secondo canto del *Purgatorio* (vv. 106-121).

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto

l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!».
 «Amor che ne la mente mi ragiona»
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
 Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.
 Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
 Qual negligenza, quale stare è questo?»

Incontrando l'amico musicista, il poeta viandante gli chiede se conservi ancora *memoria* e *uso* della musica: «si tratta di due termini tecnici della produzione musicale» utilizzati come tali che, inoltre, testimoniano «della situazione musicale dominante nel medioevo europeo» (Gallo, 1986, p. 245). La *memoria* è la capacità di ricordare un motivo musicale, indispensabile a chi esegue (che spesso è anche l'autore), per conservare il brano composto (e organizzarne la forma durante la composizione). L'*uso* si riferisce alla competenza specifica (direi quasi professionale) di mettere in atto «il passaggio dal ricordo di un motivo musicale alla sua realizzazione sonora» (*ibid.*).
L'autore/esecutore, dunque, lavora prima "con" e "su" la *memoria*, per poi darle voce nell'*uso*; al contrario, l'ascoltatore è prima stimolato dall'*uso*, il momento della percezione sensibile del testo musicale, per poi mettere in gioco la *memoria*: Dante conserva il ricordo della musica di Casella (*che mi solea quetar tutte mie doglie*), e dopo aver ascoltato *Amor che ne la mente mi ragiona*, continuerà a serbarne in sé l'intensa emozione (*che la dolcezza ancor dentro mi suona*).
L'incontro fra Dante e Casella, tuttavia, offre anche una diversa immagine della musica, l'immagine di un suono di carta che, vibrando nel nostro ascolto interiore della *Commedia*, rimanda ad altro, accoglie un profilo tematico e si lascia recepire come metafora, in questo caso come allegoria (si ricordi il primo esempio hoffmanniano), anzi, come una doppia allegoria. Il riferimento alla tecnica musicale

diventa subito segno del potere che la musica esercita all'ascolto (*solea quetar tutte mie doglie*), inducendo una percezione estatica e dilatata del tempo e dello spazio (*come a nessun toccasse altro la mente*), che sembra scaturire soprattutto dall'*ascolto* interiore della suggestiva immagine letteraria; un *ascolto* costruito sull'*uso* e sulla *memoria*, stimolo questa volta per chi legge, di un'autentica melodia.
E ancora, una tale modalità della percezione spinge Dante a riflettere su un altro, e più importante, potere allegorico dell'arte. Immergersi tanto a fondo in un luogo e in un tempo dell'*ascolto*, inteso come esperienza interiore e individuale, che si realizza nell'intensità dell'estasi, non si addice alle necessità di un tempo oggettivo e di un percorso determinato, a cui sono soggette le anime del Purgatorio. Per questo motivo Catone (*il veglio onesto*) interrompe Casella e rimprovera con durezza chi troppo si è lasciato fuorviare dall'amorosa dedizione all'*amoroso canto*. Dante, infatti, anticipa qui il tipo di percezione caratteristica del *Paradiso*: la vera completezza dell'anima, che è insieme *ascolto* e *visione*, come nuova qualità dell'essere.
Ancora una volta il suono di carta, stimolato da una musica reale, annulla lo spazio tra il soggetto che conosce e la cosa conosciuta, favorendo una cognizione soggettiva, singolare, differente, colma di senso. Allo stesso modo, la visione beatifica del Paradiso, sospesa e infinita, vibra in ciascuna anima in maniera diversa, definendo così la "gerarchia", altrimenti impossibile da rappresentare, della rosa celeste.
Il suono di carta di una storia, dunque, sa intrattenere rapporti privilegiati con il non esprimibile, il non comunicabile, il complesso, la scissione, i recessi dell'animo e della mente, l'alterità, gli enigmi e gli interrogativi del mondo. Ma il punto di vista della semiotica, soprattutto in quest'ultimo esempio, non sembra rendere conto appieno di tutte le potenzialità della metafora musicale, che richiede invece un atteggiamento di tipo ermeneutico, capace di porsi delle domande sul testo preso nella sua globalità, come ci suggerisce Lawrence Kramer. Lo sguardo semiotico ammette che l'attribuzione di senso si costruisca sulla base dei segni, così l'atto di interpretare si fonda sul riconoscimento dei segni e dei codici legati agli oggetti che si interpretano. Lo sguardo ermeneutico invece non considera il senso né una proprietà dell'oggetto, né è riconducibile a significati parziali rintracciabili nel-

l'oggetto da interpretare: «l'interpretazione coinvolge tutta una vasta gamma di atti fisici e mentali (*agency*) dell'interprete, che non si limita a svolgere un'opera di decodifica del messaggio, ma anche un gesto realmente creativo» (Kramer, 2002, p. 37); ciò dunque comporta un rapporto diretto con il testo, i suoi orizzonti di senso e le sue strategie. I segni saranno indispensabili, ma non sono determinanti, dal momento che spesso un segno acquisisce il proprio statuto, e viene compreso come tale, solo quando è già in corso un atto interpretativo.

Seguendo il filo di questo ragionamento, soprattutto tenendo presente il punto di vista della musica, sarà anche possibile rileggere la classica definizione saussuriana per cui il segno è unione di significante e significato. Naturalmente esistono dei segni musicali (il pentagramma, le note ecc.), ma generalmente parlando la musica sembra piuttosto agire come un significante privo di un suo significato specifico; esattamente il contrario di quanto sostiene la nota teoria strutturalista di Leonard Meyer (1992), che vede la musica come il significato per eccellenza, priva di un significante univocamente definibile. In altre parole si potrebbe dire che la musica sgancia la classica unità logico-linguistica del segno, mettendo da parte il significato; ma così facendo non lascia dietro di sé un'impressione di caos, quanto piuttosto la possibilità di percepire «una più intensa emozione o espressività; un'esperienza di coinvolgimento soggettivo che unisce strettamente la musica al suo fruitore e/o interprete. La musica in questa dimensione agisce come un significante disancorato [*free-standing signifier*]» (Kramer, 2002, p. 39). In questo modo colui che ascolta si pone in contatto con un modello molto fluido di percezione soggettiva, che funziona come un prodotto contingente della storia e della cultura, ma può anche essere visto come una categoria universale.

Una tale modalità del senso comporta, oltre al dato interiore e psicologico dell'esperienza, anche due forme concrete, esteriori, di risposta: la mimesi e la parola. La mimesi, intesa in senso lato, comprende l'intera gamma di trascrizioni, adattamenti, citazioni, allusioni, a cui la musica può dare origine, e costituisce anche una delle principali risorse per la costruzione della memoria musicale, un elemento, questo, di grande importanza (*ibid.*). Ma importante è anche la parola poiché, al contrario di quanto si potrebbe pensare e come rileva con sottile

humor Kramer, gli ascoltatori sono davvero loquaci; basti pensare alle innumerevoli guide all'ascolto contenute nei CD, nelle pagine delle riviste specializzate, oppure alle numerose pubblicazioni monografiche rivolte a questo scopo e all'importanza che rivestono – almeno per l'ascoltatore medio – nella costruzione del senso musicale. La musica infatti sembra proprio avere anche la capacità di esercitare entrambe le proprie potenzialità, semantica e sociale, diventando oggetto del "dire": non significando, ma accogliendo significati. Naturalmente questa *musica verbalizzata* – per riprendere l'espressione di Scher – non è musica in senso stretto, dotata del suo corpo sonoro; che sia letta o detta, evocata, ricordata o descritta, la musica in questa dimensione appartiene esplicitamente all'ambito del discorso e della rappresentazione, della società e della cultura, del desiderio e della soggettività (Kramer, 2002, p. 40) e appartiene anche all'ambito della narrazione, quindi della letteratura.

Nel momento in cui la musica viene attratta nella sfera del linguaggio, e soprattutto in quella del racconto, per accedere al significato, essa può diventare una metafora del sé e del proprio essere situati nella storia, attraverso la mediazione di quello *spazio misto* che – si è visto – permette di trasporre il corpo sonoro della musica nella sua immagine letteraria. Naturalmente se è possibile "dire" la musica come metafora, è anche perché essa, nel senso più ampio del termine, "ci parla"; poiché di certo non si può negare alla musica un'ampia autonomia di tipo non verbale nella produzione di senso, nella capacità di esprimere. Ma ciò che qui ora importa è gettare uno sguardo – o tendere un orecchio – a quando la musica entra nella sfera della letteratura, ai modi in cui e ai motivi per cui si realizza e funziona l'immagine musicoletteraria. Ancora una volta dunque si viaggia su un doppio binario: la natura imitabile e quella dicibile della musica. La mimesi genera *performance* e memoria che nel passare sulla pagina si caricano di senso e conoscenza attraverso la parola, conservando però allo stesso tempo la flessibilità e l'immediata forza comunicante dell'atto performativo non verbale, per tornare alla memoria e all'interpretazione del lettore non come elemento certo di un sistema, ma come nuova possibilità di senso e conoscenza. Nella metafora musicoletteraria il particolare legame che si crea tra la musica – la realtà sonora – implicita

e il testo che la incarna apre uno spazio liberamente basato sulla capacità dell'interprete – sia esso lo scrittore o il lettore – di creare connessioni, sinestesie, figure e concetti indipendenti dalle loro fonti originali. L'immagine letteraria della musica allora mette in rilievo il meccanismo profondo di ogni atto cognitivo, evidenziandone l'aspetto individuale, metamorfico, poliedrico, talvolta arbitrario, e diventa il mezzo più adatto per esprimere l'ineffabile e l'assoluto dei romantici, ma anche la crisi, il dubbio, la complessità e la coscienza dei moderni.

2.5. Musica per andare oltre le parole Il racconto di Thomas Mann *Tristan* (1903), concepito sulla falsariga della poetica wagneriana, utilizza una serie di motivi adatti a essere ripetuti e variati (uno dei quali è la piccola *vena azzurro-pallida* che si disegna sulla fronte della protagonista). Questo procedimento crea un insieme di unità testuali che si denotano tanto per essere elementi costitutivi del racconto desunti da una tecnica propria della musica, quanto per la forza che esercitano sul lettore, inducendolo alla scoperta di sempre nuove possibilità di senso, che possono, così, non essere espresse dalla scrittura.
In questa direzione, la letteratura, soprattutto quella moderna, sembra volersi liberare dai vincoli della lingua per trasformare in vibrazione il fondo segreto delle idee. E l'immagine letteraria della musica, in tale processo, può svolgere un ruolo determinante, incominciando – come si è visto – dal paradigma della musica assoluta (*absolute Musik*), utilizzato dagli scrittori preromantici tedeschi per spingersi oltre la rappresentazione della realtà sensibile.
«Evocare non è imitare, e non sembra necessariamente suggerire l'intenzione di dar vita a una parvenza di musica» (Pautrot, 1984, p. 15). Il suono di carta dunque non ha nulla a che fare con la musica in senso stretto, ma piuttosto con un'idea. L'idea, quasi unanimemente condivisa almeno a livello di immaginario collettivo, del ruolo che la musica gioca per l'individuo e nel sociale, del suo uso, del suo influsso sulla percezione e la sensibilità.
Il potere di una melodia immateriale risiede proprio nel suo farsi duttile metafora di un intero mondo (John Keats, *Ode su un'urna greca*, 1819, II, vv. 1-4, trad. in Mussapi, 1996, p. 75):

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.

[Dolci le melodie udite, ma più dolci
quelle inascoltate: suonate allora, flauti,
non per udito ma ancora più care
suonate per lo spirito arie senza suono.]

In questa celebre quartina si pone subito in evidenza uno scarto, un'asimmetria, tra ciò che è scritto e ciò che si ode. Qualcosa si nasconde sotto la superficie, non tutto è esplicito, non tutto si fa leggere; non sono le *heard melodies*, ma *those unheard* che il poeta lascia vibrare all'*ascolto* del lettore. E le *arie senza suono* sono quelle della fantasia, che ancora una volta è fantasia romantica, è parola poetica, idea ineffabile, potere dell'immaginazione. Così la musica, sprigionata dai *ditties of no tone*, apre un varco attraverso il quale gettare un profondo sguardo in quella che possiamo considerare una delle principali peculiarità del suono di carta: indurre a riflettere sulla componente percettiva inconscia dell'esperienza; ma si fa ancora metafora di uno stile e specchio di una possibile lingua dell'arte, quella romantica appunto.
Ma anche nel labirintico mondo di Kafka – un labirinto inespugnabile e perfettamente disegnato con l'aiuto di uno stile letterario che sembra tracciare di continuo nuovi confini, che incessantemente rettifica il suo andare, di una parola che è insieme coltello affilato e materia impalpabile –, anche nel mondo disumanizzato di *La metamorfosi* (1912) – vertiginosa proiezione della coscienza di Gregor/insetto –, l'*ascolto* della pagina apre un piccolo varco struggente alla percezione dell'identità negata a Gregor/uomo.
La sorella di Gregor sta suonando il violino per gli ospiti, Gregor/insetto è attratto irresistibilmente: «Come poteva dunque essere proprio una bestia se la musica lo afferrava a tal punto? Gli pareva che gli si mostrasse la via verso il nutrimento ignoto che egli agognava» (Kafka, 2001, p. 69). È curioso, ma di questa musica non sappiamo niente: è un suono di violino che, almeno per un po',

avvince tutti i presenti e nient'altro. I personaggi della storia, intenti ad ascoltare, seguono con attenzione i movimenti delle mani sullo strumento, o guardano la parte sul leggio; anche la sorella che suona viene mostrata attraverso il proprio sguardo intento e triste che scivola sul pentagramma. È una musica per la lettura, da ascoltare leggendo; un suono di carta che non ha valore nel mondo del racconto costruito da Gregor/insetto, né per le orecchie del piccolo pubblico domestico; ma per Kafka/Gregor, personaggio e scrittore, e per noi lettori, chiamati a costruire un'immagine della musica che apra un varco nella pagina per gettare uno sguardo – per invitare a un ascolto – attraverso la parola, oltre il linguaggio e ciò che direttamente ci può dire.

Seguendo le suggestioni di un'altra metafora, suggerita nel racconto *Un messaggio dell'imperatore* (1917), si potrebbe dire che, dovendo scegliere tra imperatore e messaggero, Kafka si fa messaggero, e i suoi messaggi non racchiudono verità, ma sono specchi di un mondo che non si lascia facilmente attraversare da mezzi usuali. L'immagine della musica, dunque, e con essa il racconto stesso, diventa specchio per il lettore, ulteriore tassello del labirinto, suo incredibile, visionario e metaforico doppio... di te, lettore, che «siedi affacciato alla tua finestra, e al messaggio dai vita nei tuoi sogni, sul far della sera» (ivi, p. 231).

L'*ascolto* della letteratura si pone in rapporto con ciò che viene raccontato, tra l'atto dello scrivere e quello del leggere. Nel gioco infinito di rifrazioni tra i sensi di una lettura che diviene ascolto entra anche la componente esistenziale, soggettiva del lettore e la sua esperienza reale come ascoltatore; un'esperienza che si combina con quella di chi scrive, con quelle delle situazioni e dei personaggi narrati.

2.6. Musica e letteratura: due linguaggi che collaborano I riferimenti vaghi e impressionistici alla musicalità – nel senso più ampio del termine – di un testo letterario sono cosa fin troppo comune: ad esempio, un'edizione commentata dei *Promessi sposi* che faceva del romanzo una continua e inconsapevole, quanto improbabile, sinfonia. Di fronte a tanta vaghezza e genericità si è pensato di rispondere con la ricerca di criteri assoluti e definitivi attraverso i quali identificare la componente musicale in letteratura. Ma anche questo finisce con l'essere un

errore, poiché, come ci ricorda Eric Prieto (2002, p. 52), in ogni caso «l'applicazione dei concetti specifici di un'arte agli elementi di un'altra è un atto propriamente metaforico»; e una tale metaforicità – si è visto – è strettamente legata alle *strutture profonde* (*deep structures*) del testo, che ci inducono a considerare le immagini letterarie della musica come preziosi strumenti di lettura e non come gli obiettivi principali dell'interpretazione. Le modalità con cui agisce la metafora musicoletteraria non dipendono infatti da tecniche comuni a entrambe le arti come pensa Brown, ma piuttosto da intenzioni, risultati e valori comuni che trascendono tanto la musica quanto la letteratura, e possono essere compresi solo in un contesto culturale più ampio. E tale contesto sarà ancora più ampio in relazione a ciò che la metafora potrà aggiungere di nuovo al rapporto fra i due oggetti, a quanto saprà calarsi nelle strutture profonde del narrare.

Per Prieto tali strutture sembrano però sempre e soltanto riferirsi a quei principi generali che possono aiutarci a decifrare le analogie musicoletterarie e che si incontrano tanto in musica quanto in letteratura senza essere elementi specifici di nessuna delle due (si ricordi a questo proposito anche lo schema di Brown); ad esempio: «Simultaneità [...] indeterminatezza semantica, ripetizione e variazione, successione temporale, tensione e distensione, i principi formali del contrasto, della simmetria e dello sviluppo ecc.» (ivi, p. 59). Ma in questo caso la metaforicità dell'immagine musicale si basa solo sulle corrispondenze di processi comuni, mentre viene lasciata da parte la possibilità che la musica stessa ha di farsi metafora, attraverso il suo portato cognitivo, antropologico, culturale; attraverso le dinamiche emotive e generatrici di senso innescate quando si implicano l'idea o l'atto dell'ascolto, oppure l'esecuzione di musica. In altre parole, un tale modello rende perfettamente conto della polifonia delle "sirene" nell'*Ulisse* (1922) di Joyce, meno dell'emblematico violino nella *Metamorfosi* di Kafka, solo in parte della complessa trama che la musica tesse attorno alla *Recherche* di Proust.

Questa impostazione ha comunque l'indubbio pregio di risolvere una volta per tutte alcuni annosi problemi che da sempre affliggono il campo musicoletterario: la tendenza a considerare la musica e la letteratura come appartenenti a due ambiti del tutto separati e distinti, in cui ricercare e mettere in evidenza le eventuali zone di contatto (si

veda per tutti Scher); oppure l'ancor più controverso dibattito sulla possibilità di riprodurre forme musicali all'interno del discorso letterario. Nel celebre capitolo XI dell'*Ulisse*, ad esempio, ciò a cui Joyce vuol dare rilievo è l'abilità della mente di elaborare simultaneamente molteplici flussi di informazioni (ivi, p. 58); il riferimento ai processi compositivi e alla struttura della fuga in musica si fa allora utile metafora per focalizzare l'attenzione sul principio della *simultaneità*. Così l'intertesto musicale messo in gioco non si presenta come il fine della pagina joyciana, ma come un mezzo attraverso il quale viene motivata una precisa strategia letteraria, da leggere in diretta relazione con la tecnica del flusso di coscienza (*stream of consciousness*) che governa l'episodio e gran parte dell'intero romanzo. Allo stesso modo si potrà finalmente parlare di *forma-sonata* per il *Tonio Kröger* di Thomas Mann, senza tirare in ballo presunte quanto improbabili convergenze strutturali, ma in quanto metafora tra le più adatte e immediate per descrivere il principio di contrasto, sviluppo e ricapitolazione (inteso naturalmente non dal un punto di vista del linguaggio musicale, ma come un atteggiamento retorico insito in qualunque forma di comunicazione) caratteristico del racconto, che proprio nel suo riproporre gli elementi cardine della vicenda permette al protagonista di maturare una nuova consapevolezza di sé.

Quando si mettono in rapporto linguaggi artistici differenti conta soprattutto il modo in cui le diverse arti entrano in rapporto con gli altri ambiti delle attività umane, in particolare quelle relative alla comunicazione intesa nel senso più ampio del termine, e ai meccanismi della comunicazione letteraria nel caso specifico dell'ambito musicoletterario, dove la musica, proprio in virtù delle sue peculiari caratteristiche, tende a farsi forma e struttura profonda dell'atto narrativo. Ricevendo in sé l'immagine della musica con tutto ciò che essa può contenere – come si è detto – sul piano cognitivo, emozionale e della percezione, la letteratura non cerca mai di farsi altro da sé, per accedere a un diverso modo di rappresentare, ma al contrario accoglie in sé l'*altro* della musica; aggiunge così qualcosa alla sua autonoma capacità significante, attingendo – con la possibilità di svilupparli – ad alcuni aspetti delle proprie intrinseche caratteristiche. Per *struttura profonda* della narrazione, in riferimento all'ambito musicoletterario-

rio e allargando il concetto espresso da Prieto, si intende dunque la capacità della musica di farsi, in quanto immagine letteraria, duttile *figura* capace di accogliere in sé i più diversi significati, proprio in virtù della sua grande capacità di essere forma per i più diversi contenuti. E questo non solo sul piano delle analogie o delle convergenze che derivano da alcuni principi comuni a entrambe le arti e che in letteratura possono assumere facilmente l'aspetto della metafora musicale, ma anche, forse soprattutto, in quanto assunzione diretta della musica a metafora capace – come del resto suggerisce lo stesso Prieto (ivi, p. 65) – «di generare nuova conoscenza appropriandosi di fenomeni apparentemente comuni e accostandoli in modi inusuali», nel più ampio contesto umanistico di cui gli studi musicoletterari sono parte.

E in un tale contesto, dunque, non si tratterà tanto di verificare le analogie tra mondi differenti, quanto piuttosto di valorizzare le differenze con cui il musicale agisce rispetto al letterario. E soprattutto, nella rete di fitte corrispondenze, scambi reciproci e obiettivi comuni caratteristici dei modi di espressione e comunicazione dell'arte, di apprezzare ancor più le specificità della letteratura che la musica è capace di sollecitare nel momento in cui diviene parte di primo piano della strategia letteraria. In altre parole, quello che importa è il rapporto della musica *con* il testo, la funzione della musica *nel* testo; una musica che in quanto dispositivo del racconto mette in gioco la presenza dell'*altro* e la complessità del reale. Infatti, «ciò che determina l'efficacia della presenza musicale, in alcuni testi, deriverebbe dal mettere in gioco richiami a un particolare momento, reale o mitico, della storia del soggetto, in cui sono implicati, a un tempo, la costituzione di questo soggetto e l'accesso alle possibili attribuzioni del senso» (Pautrot, 1984, p. 27).

2.7. La musica come risorsa della letteratura Sono dunque molti i modi in cui la musica può entrare a far parte di un testo letterario; il semplice tentativo di imitare le sue peculiari qualità acustiche e formali è senza alcun dubbio l'aspetto meno rilevante di questo rapporto, anche se per molto tempo l'unico considerato legittimo, o comunque praticabile, da una disciplina in continua ricerca di basi scientifiche solide e criteri di studio comuni. Ci si riallaccia allora alle

conclusioni del capitolo 1 per sottolineare che il problema è proprio tutto qui, nello sforzo apparentemente infinito (e forse non privo di qualche latente senso di colpa) profuso in questo contraddittorio e continuo "definire il campo" della disciplina. Come si è ormai rinunciato a perseguire una scienza esatta della letteratura, così dovrebbe essere, e forse a maggior ragione vista la varietà degli elementi in gioco, anche per lo studio musicoletterario, se non altro per non rimanere impantanati in uno sterile quanto anacronistico *furor* normativo. Inoltre, se è vero che la musica esiste concretamente solo nel suo farsi suono e invece nasce e si conserva in forma ideale nell'immaginazione, nell'intelligenza e nella memoria di chi la compone, la esegue o la ascolta, dobbiamo comunque considerare quest'ultima come la sua autentica possibilità di esistenza oggettiva a cui ci si possa in genere riferire (Collisani, 1988, p. 17). Sembrerà allora anche più limpido il ruolo che può svolgere la metafora musicale all'interno di un testo letterario.

Sia in quanto corpo (immanente ma provvisorio), sia in quanto immagine (psicologica ma oggettivabile), il linguaggio della musica si caratterizza per la coincidenza di significante e significato (o se si preferisce per il suo libero stato di significante), per il sentimento di uno spazio sonoro della rappresentazione immediata, per la qualità simbolica del tempo in cui i due momenti (quello concreto e quello psichico) sono pensati in stretto rapporto tra loro (ivi, p. 141). Dunque, il passaggio dal mondo dei suoni al mondo delle parole comporta la necessità di ridefinire dall'interno il rapporto tra significante e significato; questo atto permette di raccogliere l'irrazionale e l'inconscio nel razionale, l'inesprimibile e l'indeterminato nel concetto, e di trasporre da un codice all'altro, inducendo le peculiarità espressive dell'uno nel sistema di comunicazione dell'altro (ivi, pp. 165-6), proiettando le specificità individuali in un diverso orizzonte di senso.

In una prospettiva antropologica (soprattutto secondo il pensiero di Lévi-Strauss), la musica trascende l'opposizione tra intelligibile e sensibile, tra pensiero logico e percezione estetica, proprio attraverso il suo profondo doppio ancoraggio tanto all'intelletto quanto al corpo, tanto al culturale quanto al naturale. Ma è infine il corpo il luogo privilegiato della musica; ed è la musica che prende vita nel

corpo, soprattutto attraverso il ritmo, che offre anche alla letteratura uno statuto metaforico immediato (Pautrot, 1984, pp. 19-20). In una prospettiva psicanalitica lo spazio sonoro appare come il primo spazio psichico, metafora dell'*altro*, di una dimensione nostalgica della presenza, della pulsione, del *desiderio*, all'origine del soggetto e del senso (ivi, pp. 24-5). Non si tratterebbe allora di comparare tra loro musica e scrittura, ma semmai di trovare una sorta di *figura equivalente* che renda conto dell'immagine musicale come dispositivo letterario; si potrebbe quindi dire che la musica così intesa può diventare insieme una sorta di *istinto* e di *inconscio* della letteratura, o più precisamente uno dei suoi istinti e inconsci possibili; soprattutto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nel problematico confronto dell'*io* con la crescente estraneità e complessità del reale (ivi, p. 228):

Via via che questo reale [*ce réel*] si fa più problematico, che il linguaggio non è più in grado di renderne conto integralmente, di ricostruirlo, che il discorso non coincide più né col vissuto, né a maggior ragione col mondo, è logico che lo scrittore cerchi di incorporare nella sua parola elementi eterogenei [*éléments hétérogènes*] come la musica. Questi, denunciando le incompetenze della scrittura [*les impossibilités de l'écriture*], permettono, dal canto loro, di avvicinarsi alla complessità del reale con dei mezzi differenti, muovendo da altre regioni dell'esperienza.

È forse eccessivo affermare in modo così netto che gli *éléments hétérogènes* incorporati dal linguaggio letterario per rendere conto della complessità offrano una testimonianza contro *les impossibilités de l'écriture*; infatti verrebbe piuttosto da pensare il contrario, a una forza della letteratura. Comunque questa sintesi di Pautrot può riassumere con semplicità il senso delle immagini musicali in testi per lo più rivolti a interrogare il soggetto e il suo rapporto con il mondo. Come l'inconscio costruisce all'interno dell'organizzazione psichica l'istanza dell'*altro*, che si fa presenza, così la musica nella scrittura assolve l'analoga funzione di accogliere l'altro, anche per la reciproca capacità della musica e dell'inconscio di evocarsi; il complesso rapporto tra conscio e inconscio può dunque trovare nel rapporto tra *significanza* musicale e *significato* del testo un efficace equivalente e un'adeguata

rappresentazione (ivi, pp. 228-9). L'immagine musicale come metafora instaura allora, all'interno di quello *spazio misto* dell'attività percettiva e cognitiva più volte messo in gioco, una relazione riuscita tra il testo e il senso «in quanto giunge a dire l'implicito [...] senza cadere nella censura del desiderio o nella sublimazione dell'indicibile» (Barthes, 1985, p. 273); il pensiero viene oggettivato, performato nella musica, ancora una volta metafora di uno stile e di una visione dell'Io e del mondo.

Nel racconto di Louis Fürnberg *Mozart e Casanova* (1947), incentrato su un improbabile ma intrigante colloquio fra il grande compositore e il celebre letterato/libertino che si sarebbe svolto a Praga alla vigilia della prima del *Don Giovanni*, si incontrano sia il *desiderio* sia l'*altro*, entrambi attraverso la figura o le parole del musicista. Mozart sta suonando (Fürnberg, 1993, p. 75):

> Si riconobbe un tema dal *Figaro*. L'aria infinitamente dolce di Cherubino. Ma non si spegneva. Continuava. Andante grazioso. Cosa succedeva, a un tratto? Cosa accadeva? La sala si chiudeva e si apriva, i fiori nella stanza non provenivano dalla serra, non era più autunno, ma un profumo affluiva attraverso le finestre da un giardino estivo notturno. Qualcosa di caldo e buono attraversò la sala, qualcosa che non si lasciava definire, e gli occhi di Josefa si riempirono improvvisamente di lacrime, senza che lei ne sapesse il perché. Sapeva solo che era troppo bello, insopportabilmente bello guardare Mozart, non poteva fare altrimenti, e dovette chinare il capo, con le palpebre chiuse, che invano si opponevano.

Che si tratti di *Non so più cosa son, cosa faccio* dalla scena V del I atto, oppure di *Voi che sapete* dalla scena II del II atto (ma forse è proprio quest'ultima, perché più celebre, e per via di quel *infinitamente dolce* che la introduce nella narrazione e che certo più si adatta al carattere del brano), il desiderio le attraversa entrambe. È *un desio ch'io non posso spiegar*, nella prima, ma anche... *un affetto / pien di desir*, nella seconda; e prende corpo sulla pagina, diffuso dall'aria mozartiana come *qualcosa che non si lasciava definire*, nella figura stessa del compositore che la sta eseguendo alla spinetta, trasfigurato agli occhi della donna in ascolto: *Sapeva solo che era troppo bello, insopportabilmente bello guardare Mozart*.

È importante notare che qui l'esecuzione strumentale non contempla il testo dell'aria e che la metafora della musica agisce ancora una volta su un doppio livello. Da una parte, per Josefa e il lettore informato, c'è il richiamo della memoria alle vicende dell'opera, al personaggio di Cherubino, al suo ruolo e ai versi che intona, con l'immagine del desiderio che si precisa proprio attraverso la sovrapposizione dell'immagine musicale. Dall'altra, anche un lettore che ignori l'intreccio, se non addirittura la musica di *Le nozze di Figaro* (1786), può percepire il senso di quel desiderio trasposto nella pagina, che intreccia un rapporto di anteriorità e prossimità con l'immagine concreta di una melodia capace, nel suo flusso incessante (*non si spegneva. Continuava*), di tradurre e comprendere gli interrogativi che sempre il desiderio pone a chi è *in ascolto*. Per entrambi – e direi per il senso stesso della metafora musicale – c'è infine la *relazione riuscita* che sa dire, senza cadere in alcuna censura, e pur senza articolarlo del tutto nel linguaggio, quel *qualcosa che non si lasciava definire*; il mezzo di questa relazione è l'aria di Cherubino o, ed è più esatto, la sua immagine letteraria che si fa metafora delle possibilità della scrittura stessa. Un po' avanti nel racconto, Mozart si ritrova a passeggiare con Casanova discutendo animatamente di arte, del rapporto fra l'artista e la società in cui ci si trova immersi, dell'anelito alla libertà e all'indipendenza della persona. Il compositore è poco incline ad accettare compromessi, di qualunque genere, mostrandosi in ansiosa ricerca di qualcosa (ivi, p. 91):

«È l'irrequietezza, signore. È il proprio Adamo dal quale ognuno fugge».
«E si sa dove?» domandò Casanova [...].
«Verso l'altro», rispose Mozart, quasi parlando con se stesso. «Lo si possiede e non lo si possiede; si conosce la strada eppure non si arriva a destinazione; si ha la chiave eppure non si entra...».

La musica è forse, tra le arti, quella che più di ogni altra può mostrare in modo diretto i «processi percettivi di fruizione della realtà» (Collisani, 1988, p. 150). Da una parte infatti *rappresenta*, ovvero contiene e ordina nella forma tutti gli elementi mutevoli e indefinibili delle cose, compiendo un atto selettivo o, se vogliamo utilizzare un termine della psicologia del profondo, una rimozione di tutto ciò che ecce-

derebbe il significato principale della percezione conscia. Dall'altra invece – ma anche contemporaneamente – *esprime*, è dunque capace di darci l'immagine della nostra esperienza con le cose in tutta la sua originale complessità, riaprendo il contatto con il rimosso della percezione inconscia, e mettendoci in relazione dialettica con l'*altro*. Tutto questo sembra particolarmente vero soprattutto se pensiamo l'immagine della musica come uno strumento della letteratura, come un'autentica figura letteraria.

Il Mozart di Fürnberg è certo molto più moderno di quanto non dovrebbe essere, così come la lettura del *Don Giovanni* (1787) che emerge fra le righe della conversazione; inoltre, soprattutto in questo secondo caso, è il compositore stesso a fare le veci della sua musica, anzi è la sua figura mitizzata dai posteri. Ma tutto ciò ha poca importanza nelle pagine di un racconto; qui interessa piuttosto che proprio l'immagine musicale sia chiamata a incarnare come *metafora della complessità* alcuni aspetti della nostra esperienza dell'Io e del mondo: come senso di uno stile, quindi anche di un punto di vista; come sovrapposizione (il *desiderio*); come contiguità (l'*altro*).

FIGURA 6

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le Nozze di Figaro, Voi che sapete,* mss. 9-12

«Forse una cosa può valere solo per la sua forza metaforica; forse è questo il valore della musica: essere una buona metafora»; quanto ci suggerisce Barthes (1985, p. 273) sembra essere un perfetto compendio del nostro percorso fin qui. Ma Borges in *La sfera di Pascal* (1951), con il suo consueto incantesimo figurale, ci propone invece un'immagine assoluta: «Forse la storia universale è la storia della diversa *intonazione* di alcune metafore» (Borges, 1984, p. 914, il corsivo è mio). Nel pensare una possibilità per *dire* la musica, nel suo farla metafora, dunque, la letteratura annulla le aporie tra corpo e mente, a favore di un *continuum* complesso e ricco di nuovi elementi di senso, come si cercherà ancora di mostrare in questo viaggio attraverso il suono di carta.

Per riassumere...

- A partire dal Romanticismo la musica entra a pieno titolo nell'immaginario della scrittura, come testimoniano moltissime pagine dello scrittore tedesco Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In particolare il suono di carta diviene metafora di uno stile narrativo e di una poetica, metafora dell'infinito e dello spirito romantico.
- Nelle relazioni musicoletterarie la metafora è inevitabile, poiché quando uno scrittore, attraverso dei modelli formali o espressivi all'interno del proprio sistema di riferimenti, vuole simulare o suggerire i tratti di un'altra arte, c'è sempre in gioco un percorso metaforico capace di intrattenere relazioni proficue con alcuni temi e modi tipici della scrittura: l'amore, il rimpianto, la memoria, l'ossessione, l'oblio, la solitudine, l'utopia, il viaggio, il fantastico, la pienezza dell'essere, la coscienza di sé e delle cose. Nella sua attitudine metaforica il soggetto musicale si congiunge spesso ad alcuni oggetti letterari per rafforzarne l'efficacia, oppure per sottolinearli in modo del tutto peculiare.
- Richiamando la tripartizione di Scher, ma puntando comunque a definire l'uso prevalentemente letterario della musica, si possono riscontrare tre modalità dell'immagine musicale intesa come metafora: 1. la musicalizzazione della letteratura; 2. la letteratura che imita, o almeno ci prova, le forme della musica; 3. l'immagine musicale pro-

priamente letteraria, che si rivolge alla musica in modo esplicito, anche in termini teorici e tecnici, si configura come tema e rimanda ad altro.

- La metaforicità melopoetica è strettamente legata alle *strutture profonde* del testo, fra cui la capacità della musica di farsi, in quanto immagine letteraria, duttile figura capace di accogliere in sé i più diversi significati, proprio in virtù della sua grande capacità di essere forma per i più diversi contenuti.
- All'interno dello *spazio misto* dell'attività percettiva l'immagine letteraria della musica instaura una relazione riuscita tra il testo e il senso, favorendo una riflessione sul soggetto e il suo rapporto col mondo, evocando l'istanza psichica dell'*altro* e il rapporto con il *desiderio*.

3. Raccontare la musica

3.1. Ascolto e descrizione nel *Decameron* «Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono, che quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare, e il re per poco più che gli altri» (Boccaccio, *Decameron*, x 7, 24-25). Chi suona e canta così è Minuccio d'Arezzo, davanti a Pietro d'Aragona. Ciò che incanta l'uditorio, e più di tutti il sovrano, è una ballata che il musico cantore ha intonato «d'un suono soave e pietoso sì come la materia di quella richiedeva» (ivi, 23), e che narra l'infelice struggimento d'amore della giovane Lisa proprio per re Pietro. Un amore impossibile, dunque, che minaccia la vita della fanciulla. Lisa langue e si consuma, consapevole dell'incolmabile distanza sociale che la separa dall'amato, ma tuttavia incapace di pensare ad altro. Per far almeno conoscere al re la forza di questo sentimento, Lisa chiede l'intercessione di Minuccio, abituale frequentatore della corte, e il musicista volentieri si presta all'ambasciata, che realizzerà sotto forma di componimento musicale. Questa immagine letteraria della musica ricorda – non a caso – quella del già citato canto di Casella nel *Purgatorio*. Il dantesco «cominciò elli allor sì dolcemente» (v. 113) è ripreso quasi invariato in «cominciò sì dolcemente», mentre il «noi eravam tutti fissi e attenti / alle sue note...» (vv. 118-119) nella prosa di Boccaccio diventa «tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare». Nel *Decameron* si canta e si balla molto, essendo il canto e il ballo comuni intrattenimenti conviviali, ma raramente la musica assume un ruolo da protagonista, svolge una funzione essenziale per la trama, o diventa oggetto di una descrizione particolareggiata. In altre parole, solo pochissime volte in tutta l'opera Boccaccio utilizza le figure dell'ascolto musicale come struttura narrativa; due fra gli esempi maggiori si trovano nella decima giornata, in cui «si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa» (Boccaccio, *Decameron*, x *Introduzione*, 1), nella settima novella, appena citata, e nella precedente. In quest'ultima la situazione sentimentale è invertita, infatti è il vecchio re Carlo d'Angiò che si innamora di una, anzi due giovi-

nette, le quali «nelli lor visi più tosto agnoli parevan che altra cosa» (ivi, x 6, 11). La descrizione della scena è tutta pervasa da un sottile erotismo, complici le vesti bagnate dopo la pesca che aderiscono al corpo delle fanciulle, mostrandone le bellezze nascoste al re, subito acceso di desiderio al vederle. La passione d'amore non passa però solo attraverso la sensualità dei corpi, ma anche attraverso il potere della musica, poiché le due giovani (ivi, 22):

> cominciarono a cantare un suono le cui parole cominciano:
> Là ov'io son giunto, Amore,
> non si poria contare lungamente,
> con tanta dolcezza e sì piacevolmente, che al re, che con diletto le riguardava e ascoltava, pareva che tutte le gerarcie [*sic*] degli angeli quivi fossero discese a cantare.

Il modello è ancora quello dantesco, con anche l'evidente riferimento ai due archetipi fondamentali della musica medievale: quello degli "angeli" e quello del "corpo", ovvero della *musica mundana*, che trasforma l'armonia delle sfere in canto di cori angelici, e della *musica humana*, che trasforma «[l']armonia tra anima e corpo in reazione psicologica» (Gallo, 1986, p. 259). E tuttavia, nella *Commedia* gli ambiti propri a ciascun genere (se di genere si può parlare) restano di norma separati e quando tendono a confondersi, come si è visto nell'episodio di Casella, Dante provvede a ristabilire l'ordine con l'intervento di Catone. Nel *Decameron*, invece, non solo i campi semantici delle due musiche tendono a sovrapporsi (angelico e celeste per la *mundana*, dolce e soave per l'*humana*); ma addirittura è proprio il tratto psicologico dell'evento musicale a prevalere sull'immagine di una sonorità ultraterrena, che sembra sempre contestualizzarsi al mondo reale dei sentimenti, delle emozioni, dei desideri. E del resto le fanciulle, che pure ci sono presentate come somiglianti agli *agnoli*, sanno svelare al re tutta la loro bellezza terrena; allo stesso modo sembrerà che le stesse *gerarcie degli angeli* siano scese in terra per cantare con una *dolcezza* tale che dà *diletto*, capace di coinvolgere tanto lo sguardo che l'ascolto. Alla musica è riconosciuto dunque un potere che permette uno slittamento nella tradizionale gerarchia della percezione, da quella visiva all'uditiva, e sviluppa di conseguenza una maggiore sensibilità al dato sonoro e musicale nella pratica descrittiva.

Il primo modo attraverso il quale l'immagine della musica entra nelle descrizioni letterarie è quello in cui la sonorità della natura riesce ad armonizzarsi con le melodie prodotte dall'uomo. Ancora nel *Decameron* leggiamo (VII *Introduzione*, 4-6):

né era ancora lor paruto alcuna volta tanto gaiamente cantar gli usignoli e gli altri uccelli, quanto quella mattina pareva; da' canti de' quali accompagnati infino nella Valle delle Donne n'andarono, dove da molti più ricevuti, parve loro che essi della loro venuta si rallegrassero. [...] E poi [...], acciò che di canto non fossero dagli uccelli avanzati, cominciarono a cantare e la valle insieme con essoloro, sempre quelle medesime canzoni dicendo che essi dicevano; alle quali tutti gli uccelli, quasi non volessero esser vinti, dolci e nuove note aggiungevano.

Qui il tradizionale *topos* classicheggiante del *locus amoenus* si carica di una valenza sonora piuttosto inedita. La piacevolezza dell'ambiente infatti prende corpo nell'immaginazione del lettore quasi solo attraverso l'amabile gara canora che si ingaggia tra i giovani e gli uccelli, a cui partecipa anche la stessa valle con i suoi echi che, da una parte, contribuiscono a definire la dimensione spaziale del luogo, dall'altra fungono da punto di contatto musicale tra uomo e natura, poiché è proprio sull'eco del canto che i volatili aggiungono le proprie variazioni.
Il secondo modo in cui la musica può entrare nella descrizione letteraria è proprio mediante quel motivo psicologico ricordato all'inizio. Sono gli uditori *adombrati* e *sospesi* che sperimentano una nuova forma del sentire e dell'essere, e attraverso questa una diversa percezione del tempo fatta di presente e passato, coscienza e memoria. Quando Lisa fa chiamare Minuccio (ivi, X 7, 11):

egli, che piacevole uomo era, incontanente a lei venne e, poi che alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone, le quali allo amor della giovane erano fuoco e fiamma laddove egli la credea consolare.

Se la parola conforta, la musica e il canto non consolano, perché il linguaggio immediato dei suoni risveglia il ricordo e riaccende il desiderio attualizzandoli di nuovo e con più forza nell'animo della fanciulla.

Il terzo modo è infine quello che poggia sull'aspetto trascendente della musica, per proiettare in una dimensione metafisica il senso ultimo dell'ascolto e il potere del suono organizzato; oppure (nel caso di Boccaccio) per ricondurre come pietra di paragone l'esperienza ultraterrena a una concreta complessità dell'esistenza, fatta del dialogo umano di corpo e anima (il re Carlo che *riguardava* le due giovinette e le *ascoltava* cantare provandone *diletto*).
Dunque, la musica svolge un ruolo tutt'altro che marginale nel rapporto dell'uomo con la natura, con l'intimità del tempo, con il trascendente. Come è stato anticipato nel capitolo 2, questi stessi punti di contatto tra musica e momenti di esperienza caratterizzeranno anche le immagini musicali degli scrittori romantici. Il mondo si trasforma e Boccaccio ne prende nota anche giocando con i generi letterari: la musica incarna allora il sogno d'amore assoluto del *romance* (genere letterario che incarna, attraverso una narrazione fantastico-avventurosa, la possibilità degli ideali – amore, generosità, giustizia ecc. – di entrare e concretizzarsi nella realtà), mentre la passione amorosa, per essere accolta, deve farsi guidare da intelligenza e nobiltà d'animo, come stanno a dimostrare le nozze di Lisa e delle altre due fanciulle, "alternative" rispetto ai desideri non confacenti al ruolo sociale dei personaggi; desideri che la musica rievoca e racconta, oppure suscita addirittura. E nella letteratura le immagini sonore o musicali, divenendo elementi centrali del racconto, saranno spesso portavoce proprio delle istanze del *romance,* come negli esempi di Goethe e Maupassant che incontreremo in questo e nel prossimo capitolo.
Per quanto riguarda la trasmissione e la fruizione del sapere, il medioevo segna il passaggio da una cultura dell'ascolto, collettiva e per certi versi immediata, a una cultura dello sguardo, individuale e sostanzialmente mediata. L'invenzione della stampa, la diffusione dei testi scritti e lo sviluppo delle lingue volgari innescano un lento processo che tende sempre più a subordinare l'atto dell'ascolto a quello dello sguardo come strumento privilegiato di conoscenza. Il *Decameron*, se non proprio direttamente quella della musica, mostra ancora con evidenza tutta la forza evocativa e la suggestione del raccontare con la presenza fisica della voce, attraverso le figure dei narratori che a turno intrattengono l'intera compagnia in ascolto. Nella storia della letteratura questo elemento ten-

derà progressivamente a svanire, o comunque a essere per lungo tempo ridimensionato. La struttura percettiva pittorica e architettonica dello sguardo, infatti, prenderà il sopravvento su quella sonora e musicale nel modo in cui vengono descritti gli spazi narrativi e articolati i tempi di ciò che viene descritto; sia pure con significative eccezioni.

3.2. Musica e passione amorosa Nel romanzo, descrivere la musica o farla entrare nella narrazione come elemento dell'intreccio va di pari passo con la tendenza a identificarla con la passione amorosa (Delon, 2000, p. 23). La pittura e la scultura sono arti dello spazio concreto, della realtà tangibile, imitano la natura in modo diretto. La narrativa cerca un immediato riscontro con la realtà anche attraverso immagini che si rifanno all'arte plastica e figurativa; sono immagini dello sguardo, e prendono corpo su un asse arbitrario della percezione che segue un movimento dall'esterno verso l'interno. La questione è così semplificata solo per rendere più evidente il rapporto che si instaura tra lo sguardo e l'ascolto; il discorso sarebbe molto più complesso se volessimo considerare, ad esempio, anche il *paesaggio* come un prodotto dell'esperienza, della sensibilità e delle conoscenze umane. Le immagini dell'ascolto, invece, aprono a un'altra dimensione, seguono un movimento ideale dall'interno all'esterno, e anche grazie alla complicità delle epifanie amorose si proiettano in un mondo spirituale e ineffabile, trascendentale e trascendente, fisico e psicologico. Qui il concetto di ineffabile è particolarmente delicato. Non si tratta, infatti, solo di ciò che sfugge al linguaggio, di ciò che non può essere detto; ma anche dell'identità realizzata di forma e contenuto. Con il costante rimando al suo essere ineffabile la musica stimola a riflettere sulla – si potrebbe definire così – "facoltà di linguaggio", che non è solo quella della parola, del *logos*. La "facoltà di linguaggio" – affinata dall'ascolto e, più concretamente, dalla musica – permette di seguire percorsi trasversali e diretti rispetto a quelli del *logos*; sviluppa un diverso modo del sentimento, della conoscenza, di ciò che può essere espresso; rende consapevoli che non solo attraverso la parola è possibile dire, mostrare e sentire il mondo.
Dal Romanticismo questo anelito alla conoscenza tende però a diventare sempre più esclusivo, rimanendo in bilico tra un'ansia spirituale

metafisica fatta di assoluti e un altrettanto assoluto potere deformante delle passioni, tale da renderle indipendenti da ogni vincolo alla ragione. Come si è visto, l'idea romantica della musica trova un fertile terreno, ancor prima che nel mondo dei suoni, nelle immagini musicali fatte proprie dalla letteratura affermandosi, con il suo ineffabile quasi mistico e la sua complessa dialettica tra spiritualità e demoniaco, come un modello irrinunciabile e difficile da rappresentarsi diversamente. Si tratta di un modello autoritario che da qui in poi, se da una parte spalancherà all'aspetto sonoro e musicale una più vasta considerazione all'interno del sistema della cultura e delle arti, dall'altra condizionerà in modo decisivo l'immagine della musica, soprattutto a livello del pensiero e della percezione, quindi anche nel suo uso metaforico come dispositivo letterario. In altre parole, l'immagine della musica stabilita dalla *Weltanschauung* romantica rende la letteratura sempre più ricca di suoni, ma impone anche il suo modello "normativo" alla metafora musicale letteraria, in modo così vincolante da rendere molto difficile per gli scrittori percorrere vie diverse e questo fin dentro al Novecento: basti pensare quanto ancora siano legate a questa idea le opere di Proust, Mann o Hesse.

È però già con il secolo dei Lumi che ha lentamente inizio la transizione dall'oraziano *ut pictura poësis* (la poesia imiti la pittura) al romantico *ut musica poësis* (ivi, p. 31). Questo slittamento di interesse rispetto alle facoltà dei sensi, in favore del suono e dell'ascolto, passa dapprincipio – come si è accennato – attraverso la ricerca di modi suggestivi ed efficaci in cui narrare l'amore. La musica diventa uno degli strumenti privilegiati per manifestare la passione amorosa grazie anche al suo doppio statuto – più volte messo in evidenza – di arte del corpo e dello spirito, insieme fisica e metafisica. Questo principio poggia sulla doppia tradizione, agostiniana e scientifica, che inscrive allo stesso tempo il pensiero e la pratica musicali in un contesto spiritualista da una parte e dall'altra materialista. Per Sant'Agostino, autore di un *De Musica* (*Sulla Musica*, 390), infatti, la musica incarna sulla terra l'armonia divina; mentre la scienza mette in luce il parallelismo tra le vibrazioni dei corpi materiali e di quelli organici, spiegando in una teoria degli affetti, che si fonda anche sui principi della retorica classica ed è quindi particolarmente adatta a essere ricondotta nelle pagi-

ne di un romanzo, i piaceri e le suggestioni di una melodia (ivi, p. 36). Praticamente, in tutta la narrativa di questo periodo – soprattutto quella che concede maggior spazio alla tematica erotica e sentimentale – la musica è "fisicamente" presente attraverso la descrizione di musicisti che suonano; viene sensualizzata per accompagnare le scene d'amore; diventa espressione di una fisica dei desideri, di una meccanica degli elementi e dei corpi (ivi, pp. 33 e 35).

3.3. Goethe: immaginazione musicale e realtà romanzesca

Nel romanzo *Le affinità elettive* (1809), Goethe ci offre un'immagine letteraria della musica non del tutto romanticizzata, a dispetto dell'esempio di Wackenroder o Hoffmann. L'architettura del giardino che insegue l'utopia di un delicato equilibrio tra artificio e natura, il gioco dei quadri viventi che a imitazione dell'arte arrestano il divenire in attimi di sospensione estatica, sono entrambi momenti tangibili di un tentativo, neppure troppo mascherato dai protagonisti della vicenda, di sospendere il tempo. Nel romanzo, il quadro vivente e la naturalezza del giardino imitano l'arte solo in quanto entrambi sono piegati all'illusione di atemporalità che per Goethe, lontano dall'idea di una natura perfettamente imitabile, è rappresentazione della superficie di un fenomeno: una rappresentazione senz'altro legata all'apparenza, ma che può essere anche colma di senso (Barbera, 1990, p. 54).
Nel complesso esperimento costituito dalle *Affinità elettive* assume un grande valore simbolico il rapporto tra la totalità e la singola parte, che si confronta con l'altro importante e per nulla pacifico rapporto tra natura e artificio. La fruttuosa conquista della totalità delle connessioni può essere raggiunta solo attraverso un approfondimento del particolare. Si impongono però un limite preciso e una disciplina all'immaginazione, che richiede soprattutto un corretto rapporto col tempo. Bisogna rifuggire dal presente della passione che vuole diventare mondo infinito ed esclusivo, una totalità coerente ma fantastica, fatta di attitudine naturale, in cui l'immaginazione ha libero gioco (il mondo di Eduardo). Ma si deve guardare con sospetto anche un ordine fondato sulle convenienze sociali, sul ritorno al passato e sulla sua conservazione simbolica (il mondo di Carlotta). La continua oscillazione tra il registro dell'apparenza immaginata e quello della realtà anima la dialettica tra "masche-

ra" e "natura", che è sottesa all'immedesimazione e allo straniamento caratteristici del mondo dei quadri viventi: trasfigurato e immobile, ma anche contraddittorio. L'impulso è infatti sempre di più quello di annullare il principio di realtà nella totalità immaginaria della passione, per Goethe una tipica prerogativa del dilettantismo, che tenderebbe a trattare il reale come un'opera di fantasia (ivi, pp. 56-7). Bisogna evitare ogni tipo di relazione immaginaria tra il tutto e le sue parti, in quanto solo apparenza di spontaneità e naturalezza; come anche ogni sbrigativa analogia tra arte e natura che non contempli un'organica sintesi tra unità e molteplicità. Distinguere, trovare le differenze, è molto più complesso e faticoso di quanto non sia riposare sulle somiglianze; nella visione antidilettantistica di Goethe, allora, l'unica vera forma legittima di totalità (riferita in particolare all'opera dell'artista autentico) è quella che nasce da un tenace interesse per le singole cose: è infatti possibile ottenere la totalità solo attraverso una serie di connessioni organiche tra i particolari (ivi, p. 65). Dietro la capacità di produrre connessioni di questo tipo c'è anche un rapporto con il tempo tutt'altro che statico e, almeno in apparenza, tutt'altro che legato allo sguardo (quello che abbraccia l'architettura del giardino, o il gioco dei quadri). Nell'ampio progetto del romanzo si inserisce allora la musica, con un ruolo certamente piccolo ma non per questo marginale, anche se Goethe – non troppo sensibile, per sua stessa ammissione, al mondo dei suoni – preferirà comunque sviluppare le proprie riflessioni sull'arte intorno a una teoria dello sguardo basata sulla percezione dei colori.

Tutti i personaggi principali del romanzo suonano uno strumento, una tipica concessione a quel dilettantismo che proprio nel passaggio tra Settecento e Ottocento si carica di nuove e complesse valenze, cessando di essere un fenomeno puramente estetico (appannaggio di una classe nobile e "illuminata"), per inserirsi in un contesto più ampio, che interessa tanto i rapporti sociali e di classe, quanto quelli economici, e i meccanismi stessi della produzione e della fruizione artistica (diventando un fattore distintivo esplicitamente borghese). Scrive Goethe (1992, pp. 19-20):

Carlotta suonava il piano assai bene, non altrettanto Eduardo il flauto, giacché, seppure, di tanto in tanto, ci si fosse applicato con impegno, gli mancavano la pazien-

za e la tenacia indispensabili per tale esercizio. Di conseguenza, eseguiva la sua parte in modo assai discontinuo: alcuni passi eccellenti, ma forse troppo veloci, in altri s'interrompeva, perché non gli erano familiari; e così sarebbe stato difficile per chiunque portare a termine un duetto insieme a lui. Ma Carlotta sapeva cavarsela; si fermava, e poi riprendeva con lui, assolvendo in questa forma la duplice funzione di un valente direttore d'orchestra e di una buona padrona di casa, anche quando certi passaggi vadano fuori tempo.

Carlotta è un'ottima musicista; lo stesso non può dirsi di Eduardo la cui tecnica, per mancanza della necessaria applicazione, delle indispensabili pazienza e tenacia, è piuttosto approssimativa e lo sostiene solo fin dove possono arrivare l'istinto, il gusto e una generica attitudine di natura. A questo dilettantismo passionale e affidato all'estro del momento Carlotta sopperisce con le qualità di un valente *maestro di cappella*; conservando cioè il controllo dello spartito, e quindi del tempo dell'esecuzione, fermandosi e riprendendo secondo le intemperanze del marito. Il gioco che si instaura tra spartito (il brano come dovrebbe essere) e interpretazione (la realtà dell'intrattenimento musicale tra i coniugi) contiene le possibili implicazioni sensuali della vicinanza fisica e della capacità di ascolto imposte dalla musica nell'ambito di una complementarietà di ordine morale, che tale resta anche nel suo adattarsi alle esigenze personali, amplificandone semmai l'aspetto artificioso (Delon, 2000, p. 26). La musica può allora diventare il luogo di prova, erotico come anche etico, dell'accordo tra due esseri. Inoltre le inserzioni narrative riguardanti le immagini musicali intrattengono un rapporto dinamico con la struttura temporale del romanzo, in netta antitesi con i quadri viventi e la loro sospensione trasfigurata, ma anche – come si è visto – con l'idea romantica di Wackenroder, per il quale la musica interrompe la corsa contingente del tempo per proiettare l'essere nella dimensione spirituale di un anelito infinito. Questa lettura può trovare conferma nel carattere di Ottilia, che fin dall'inizio si mostra dinamico e capace di compiere e creare connessioni, anche per mezzo del suo rapporto con la musica (Goethe, 1992, pp. 64-5):

[Ottilia] si mise al pianoforte. Ascoltandola, tutti furono sorpresi dall'impegno col quale s'era imparata, per conto suo, lo spartito, ma ancora più sorpresi da come

sapeva adattarsi all'esecuzione d'Eduardo. "Sapere adattarsi" non è l'espressione esatta. Giacché, mentre dipendeva dall'abilità e dalla buona volontà di Carlotta, per aiutare il marito ora troppo lento ora troppo veloce, qua e là trattenersi e poi seguirlo, Ottilia, che li aveva sentiti qualche volta in quella sonata, sembrava averla imparata solo nella maniera in cui l'eseguiva lui. E aveva fatto suoi i difetti di Eduardo, così che ne veniva una sorta di insieme ben vivo, certo non correttamente ritmato, ma che risultava piacevolissimo e amabile.
L'autore stesso della musica si sarebbe compiaciuto di sentire la sua opera trasformata con tanta passione.

Sapere adattarsi non è l'espressione esatta, sottolinea il narratore; è Carlotta, infatti, che propriamente si "adatta" al modo di suonare del marito attraverso la sua *abilità* e un *libero volere*. Quella di Ottilia appare invece subito come la spontanea attitudine di assimilare lo stile di Eduardo, un modo di fare istintivo in cui il gioco tra spartito e interpretazione subisce uno scarto pieno di senso: la sonata infatti esiste per la ragazza solo nel modo in cui lui la esegue, con tutti i suoi difetti che lei ha fatto propri.
La complicità che si instaura nella coppia attraverso la musica va così immediatamente al di là dell'ordine morale, poiché il modo in cui Ottilia, attratta da Eduardo, adegua il suo accompagnamento al pianoforte all'incostanza del compagno, fino a ottenere una sorta di *totalità vivente*, suggerisce l'esistenza di un lato profondo e incontrollabile della realtà dominato dalle passioni (quindi dalla natura) e irriducibile al vincolo culturale del matrimonio come istituzione. Ed è lo stesso Eduardo, che proprio sull'onda delle passioni si muove, a spingere verso la musica l'altra coppia quasi ancora inconsapevole della reciproca affinità (ivi, p. 66):

Eduardo, parendogli mancare qualcosa, una sera chiese al capitano di prendere il suo violino e d'accompagnare Carlotta al pianoforte. Il capitano non poté opporsi al desiderio comune, e i due eseguirono, con sentimento e spontaneità, uno dei pezzi più difficili, deliziando loro stessi e gli altri due che ascoltavano. Ci si ripromise di rinnovare tali serate e di suonare più spesso insieme.
«Fanno meglio di noi, Ottilia!» disse Eduardo. «E sono da ammirare, ma noi continuiamo pure a goderci i nostri duetti».

Anche se Eduardo riconosce che il *sentimento, gusto e libertà* dell'esecuzione a cui danno vita il Capitano e Carlotta è decisamente superiore e procura a tutti un grande piacere, non rinuncerà tuttavia a godersi i propri duetti con Ottilia. Nell'ascolto del reciproco fare musica e delle reciproche attitudini musicali scocca una delle prime scintille dell'innamoramento. Non è una condizione statica, ma in progressivo sviluppo, scandita sul tempo delle esecuzioni e in cui sembrano, sia pur fugacemente, realizzarsi nuove e diverse connessioni tra forma (le richieste dello spartito, ma anche le norme di costume che regolano i rapporti tra le due coppie) e contenuto (lo stile esecutivo, ma anche le nuove affinità che il libero e piacevole fluire dei suoni contribuisce a far emergere). La musica non sospende il tempo, anzi diventa il metronomo della passione; in completa antitesi con il seguente tentativo di straniamento introdotto dai quadri viventi, che invece simboleggiano e sanciscono il distacco tra forma (l'artificiosa immobilità delle figure, indifferente delle rigorose leggi dell'arte) e contenuto (il fluire degli affetti in conflitto dentro una realtà distorta nell'immaginazione). Basti pensare alla "vergogna" di Ottilia, impegnata nel *tableau* del presepe, all'arrivo dell'istitutore, e all'immediata consapevolezza che ne segue del contraddittorio rapporto tra realtà e travestimento. Tuttavia i modi così diversi in cui i quattro protagonisti del romanzo si dedicano all'attività musicale mostrano anche quanto sia difficile e problematico portare a compimento una conciliazione possibile tra *natura* e *cultura*. Solo a un primo e approssimativo sguardo, infatti, l'armonia spontanea e quasi magica della coppia che incarna lo sviluppo di *affinità elettive* naturali (Eduardo e Ottilia) appare vincente rispetto all'artificioso "andare a tempo" della coppia che rappresenta il prodotto della cultura (i legittimi sposi Eduardo e Carlotta). A differenza delle esecuzioni quasi da professionisti del Capitano e di Carlotta, che non difettano né in abilità tecnica, né in capacità espressiva, quelle di Eduardo e Ottilia si iscrivono nella sfera del dilettantismo tanto invisa a Goethe, ma di cui lo scrittore si serve per sperimentare nel suo romanzo una complessa metafora sui modi, i fini e le responsabilità dell'arte. Così l'innato talento di Ottilia nel creare connessioni si perde in una *totalità vivente* del tutto fantastica e immaginaria. E così

diventa anche impossibile sperare in una conciliazione tra l'orizzonte naturale e quello della legge interiore; tra l'impulso della passione che mette in luce le qualità nascoste dell'essere e una disciplina normativa che a quell'impulso è chiamata a dare ordine e senso (tra l'atto di suonare e la musica eseguita). In questa totalità immaginaria, incapace di dare alle cose singole i loro netti contorni, la realtà viene annullata, la percezione del tempo entra in crisi, sovrapponendosi passato e presente in un disordine che cerca rifugio nella danza immobile dello sguardo sui quadri viventi e sulle architetture del giardino. Il potere, di cui solo appena si accenna, che potrebbe avere la musica nel governare il fluire del tempo nella metamorfosi della sfera naturale nella sfera estetica è subito messo da parte: il modo di suonare di Eduardo e Ottilia, pur se *piacevolissimo e amabile*, non è mai *correttamente ritmato*, tanto che l'opera eseguita ne viene comunque *trasformata*. A differenza della totalità organica, armoniosa e capace di sviluppo, dei duetti tra il Capitano e Carlotta, il modo di essere affiatati di cui sembra godere la coppia degli amanti poggia solo su un istintivo slancio passionale nutrito dall'immaginazione. Esso esige appagamento immediato, vive nell'attimo e nell'attimo si consuma, isolandolo e recidendo le connessioni con tutto l'insieme, privandolo della necessaria libertà e confondendo gli oggetti reali con quelli desiderati (la musica di Eduardo e Ottilia è senz'altro piacevole ma non rispetta la volontà dell'autore, poiché la piega a dipendere da una realtà esterna a essa).

Per Goethe, invece, «solo dall'esercizio dell'arte nella sua forma più libera si può attendere ordine e armonia» (Barbera, 1990, p. 103); si può quindi distinguere tra un'immaginazione meramente "riproduttiva" e una invece "produttiva", che include anche sensibilità e intelletto, e farne il vero strumento utile alla creazione poetica. La *totalità vivente* dell'arte deve essere – nel pensiero di Goethe – una "totalità simbolica", sintesi di tutte le facoltà e di tutti gli strumenti di conoscenza.

Questa sintesi non passa però per la musica o per l'ascolto, ma ancora una volta per lo sguardo che – secondo Goethe – attraversa un primo stadio dell'immaginazione, producendo solo illusioni dovute alla sua iniziale incapacità di cogliere le differenze. Solo in un secon-

do momento lo sguardo raggiunge un livello in cui l'immaginazione libera è ormai capace di riconoscersi in un insieme organico realizzato dalla sintesi di tutte le facoltà. Questo rapporto di possibile e di reale – ma anche di natura e cultura – è lo stesso che si può realizzare nell'opera d'arte. Secondo Goethe è infatti solo grazie alla sua «forza produttiva interna» che l'artista (ivi, p. 108):

evoca liberamente le immagini, allontanandole da ogni legame con la realtà immediata ma nondimeno facendole diventare da fugaci fantasmi, esseri veramente oggettivi. A differenza di ciò che avviene con le velleità del dilettantismo, il vero artista mostra come l'immagine, nella lividezza e nell'esattezza dei suoi contorni, prefiguri ciò che deve essere poi sviluppato nella realizzazione dell'opera compiuta.

L'opera d'arte in cui più di ogni altra si dispiega la *totalità vivente* della libera immaginazione è quella letteraria. E lo sguardo che può ambire all'armonia di natura e cultura è quello che vigila sul mondo del romanzo e sulle risorse dei suoi modi e generi. Non a caso dunque è la dinamica di un *romance* che incontra, ponendosi come suo fulcro ideale, la dimensione statica dell'intero *novel* (ovvero il moderno romanzo realistico e borghese), lo giustifica e gli attribuisce il senso di una totalità organica e simbolica (sui rapporti tra *romance* e *novel* nella narrativa moderna: Bigazzi, 1996, pp. 47-94).
Si tratta del racconto *Gli strani figli di due vicini* che Goethe inserisce verso la conclusione della vicenda. Il perfetto controllo dei tempi e dei modi del *romance* – con la sua contrastata promessa di un amore futuro, la separazione, la peripezia e il finale ricongiungimento degli amanti – crea un fitto e significativo gioco di specchi con il *novel* che lo contiene, ma invertito di segno. Dove il tempo del *novel* ristagna nella staticità artificiosa o nella coazione a ripetere dei personaggi, vincolati alla loro passione ma incapaci di portarla a compimento, il *romance* contrappone un asse del tempo che ordina i rapporti antagonistici e le relazioni di polarità in una serie di forme ideali, ingaggiando una sfida coi limiti che nel *novel* non possono trovare conciliazione: l'ordine delle norme sociali e il caos della natura. Nel racconto tutto si muove all'interno dell'orizzonte naturale della pas-

sione; ma solo quando la passione può essere riconosciuta dall'ordine sociale, attraverso il perdono concesso dalla comunità ai due giovani e il conseguente matrimonio, natura e cultura appaiono finalmente riconciliate. Dove il *novel* mostra la tragica e deformante commistione di immagine illusoria e immagine reale, isola e fissa i singoli momenti in un presente privo di organiche connessioni con la "totalità", il *romance* li armonizza in un sistema unitario di corrispondenze (Barbera, 1990, p. 106). Certo, nel romanzo moderno che si propone di raccontare il mondo l'idillio non è più possibile, o quanto meno è difficilmente realizzabile; ma proprio per questo – sembra dire Goethe – è importante fondare la scrittura su un assoluto rigore dell'arte. Un rigore libero nell'immaginazione; organicamente connesso alla realtà, da cui deve saper prendere i contenuti; e che esprima nella forma mano sicura a tracciare una mappa perfettamente disegnata, «così che, alla fine, della realtà, resta tutto e niente» (Goethe, 1992, p. 227).

Questa riflessione sui fini dell'arte, che si fonda sull'uso di precisi dispositivi letterari e conta sulle risorse dei generi, non sembra riservare più spazio alcuno alla musica narrata o descritta, e quindi esula dal nostro tema; tuttavia, prima di passare oltre, vale forse la pena mettere ancora in evidenza qualcosa che potrà riuscire utile in seguito. Anche se la musica ricopre solo un piccolo ruolo all'interno della complessa rete di rispecchiamenti e connessioni che caratterizza *Le affinità elettive* – con cui Goethe tenta di integrare quanto più possibile, in un organismo unitario e coerente, forma e contenuto –, i maggiori episodi musicali, non a caso posti quasi all'inizio del romanzo – così come quasi alla fine incontriamo il racconto *Gli strani figli di due vicini* – sono utili per fornire al lettore una delle possibili chiavi di senso dell'opera. Tra il Settecento e l'Ottocento la pratica degli intrattenimenti musicali domestici conosce uno sviluppo senza precedenti, grazie alla diffusione degli strumenti a tastiera e soprattutto di un'editoria musicale spesso specializzata in un repertorio adatto al gusto e alle capacità esecutive di un numero sempre maggiore di dilettanti. Pure se Goethe mostra un certo disprezzo per tutta questa categoria, tutto il meccanismo di organiche connessioni, ma anche il rapporto interno di reciproco rispecchia-

mento tra i propositi del *novel* e le risorse del r*omance*, prendono le mosse proprio dalla strategia narrativa delle immagini musicali. Sembra infatti che la pratica della musica da camera introduca, per la prima volta nella trama, l'incontro tra la consuetudine dell'intimità familiare e borghese dei sentimenti, e lo spirito immaginario, avventuroso e passionale del mondo romanzesco (Delon, 2000, p. 26). Già nel primo capitolo, infatti, il progetto di riordino e copiatura dei diari di viaggio di Eduardo, che vuole sottolineare un momento della quotidiana intimità della coppia di sposi, viene subito affiancato ai duetti per flauto e pianoforte con Carlotta. E alla fine del secondo capitolo l'invito a fare musica col marito giunge quasi come se fosse un estremo tentativo di Carlotta per conservare sospeso nel tempo e nello spazio l'idillio matrimoniale della coppia, che il prossimo arrivo del Capitano e di Ottilia minaccia di intorbidare. Non a caso dunque a Carlotta sono attribuiti insieme sia gli uffici del *valente direttore d'orchestra* sia quelli della *buona padrona di casa*. Con l'intrusione dei due ospiti, la natura passionale di Eduardo e Ottilia comincia a farsi sentire proprio attraverso i loro giochi musicali. La *totalità vivente* realizzata da Ottilia nella musica – come si è visto – introduce, nei brani eseguiti e anche nella narrazione, quell'elemento romanzesco che sembra voler prendere il sopravvento, ma solo per condurre alla catastrofe conclusiva, poiché si fonda su una passionalità incapace di compiersi in modo naturale e di creare le giuste connessioni tra il reale e la sua immagine. Ed è ancora attraverso la musica che viene messa in evidenza questa discordanza, nel diverso e felice esito dei duetti tra il Capitano e Carlotta; qui l'esecuzione e l'ascolto della musica anticipano il senso del confronto tra i generi letterari e il principio di realtà che, tra Sette e Ottocento, il dibattito su vita e arte, il contradditorio tra natura e cultura, rendono sempre più attuale. In un mondo dominato dai dilettanti delle passioni, dove le stesse anime belle patiscono lo scollamento tra l'immaginazione e le cose, le ragioni del *romance* sono piegate ai bisogni del *novel*, ma il loro peso fondante, sia pure mutato di segno, resta sottinteso nella struttura narrativa, come dimostra l'inserzione del racconto *Gli strani figli di due vicini* e come gli episodi musicali già avevano lasciato intendere.

3.4. Descrivere per narrare: la folle musica di Gambara Il racconto *Gambara* (1837) fa parte – com'è noto – delle *Etudes philosophique* (*Studi filosofici*), quella sezione della *Comédie humaine* (*Commedia umana*) in cui Balzac si ingegna a spiegare il meccanismo delle passioni umane. Tra i molti testi dell'epoca in cui la musica svolge un ruolo di primo piano, si è scelto proprio questo non tanto perché occupa un posto di particolare rilievo all'interno dell'opera di Balzac, e neppure in un più ampio panorama musicoletterario, quanto perché si inserisce nel percorso che qui si sta tentando di tracciare, con l'intento di mettere in evidenza alcuni aspetti dell'uso letterario delle immagini musicali. In primo luogo, infatti, anche a una lettura sommaria del testo appare indubbio lo stretto vincolo che accomuna l'invenzione musicale di Balzac con quella di Hoffmann, di cui si è già parlato; inoltre, proseguendo sul filo del ragionamento iniziato in questo capitolo, il racconto si distacca almeno in parte dalla tematica prettamente amorosa e dunque indica una diversa possibilità di impiego della musica in ambito letterario, conservando allo stesso tempo, nel modo di condurre la descrizione, il senso dell'uso prima di tutto narrativo delle immagini musicali e del rapporto tra sguardo e ascolto, che qui principalmente interessano.

Gambara è spesso accomunato a *Il capolavoro sconosciuto* (1831), soprattutto per l'influsso di Hoffmann e per le lunghe dissertazioni sull'arte, che in verità nella novella musicale sembrano a volte un po' pedanti e didascaliche. Tuttavia troppo spesso (per entrambi i racconti e non solo per questi) si tende a dimenticare che Balzac, prima di essere un critico d'arte, è uno dei più grandi narratori di inizio Ottocento ed è per questo più interessato ai problemi "umani" che non a quelli "estetici". Anche quando si occupa di arte Balzac appare sempre attento al rapporto tra le cause di un fenomeno – qualunque esso sia – e le sue conseguenze. Quello che racconta è soprattutto il momento dello strappo tra la causa e la conseguenza, quindi la disorganizzazione che ne deriva, che sotto la sua penna diviene segno di un'aporia ideologica, riflesso di uno sconvolgimento sociale, strumento di modernità a uso della propria scrittura (uno studio davvero approfondito sul *Capolavoro sconosciuto* è quello di Pellini, 1999, a cui senz'altro si rimanda).

Al tema amoroso si affiancano in *Gambara* quello scientifico e quello artistico; è infatti all'interno di questa catena scienza-arte-amore, drammatica ed esaltante, sempre conflittuale, che Balzac affronta il problema della creatività e del ruolo dell'artista in un mondo (quello borghese) in continua e tutt'altro che pacifica trasformazione. Se la competenza dello scrittore in tema di pittura può considerarsi dubbia, è invece certa la sua incompetenza per quanto riguarda la musica, come egli stesso ebbe modo di ammettere (un po' per celia, un po' sul serio) nella lettera del 29 maggio 1837 a Maurice Schlesinger (il direttore della "Revue et Gazette Musicale de Paris" che commissiona a Balzac un racconto a tema musicale), definendosi «di una composita [*hybride*] ignoranza in fatto di tecnica [*technologie*] musicale», per poi proseguire: «Un libro di musica si è sempre presentato ai miei occhi come un libro di stregoneria [*grimoire de sorcier*]» (Balzac, 1995, p. 272). In cerca dell'ispirazione adatta, legge *Kreisleriana* di Hoffmann, e forse non solo quella dal momento che scrive ancora a Schlesinger, con una punta di ironia se vogliamo, buttando là un'annotazione apparentemente distratta ma per nulla casuale, che può illuminarci sul suo modo di intendere l'uso della musica nel testo letterario (ivi, p. 274, il corsivo è mio):

> Leggete ciò che il vostro caro berlinese, Hoffmann, ha scritto su Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, e vedrete da quali segreti legami la letteratura, la musica e la pittura sono unite! Vi sono delle pagine impresse dal genio, e specialmente nelle lettere di Kreisler. Ma Hoffmann si è accontentato di parlare a proposito di questa alleanza come un visionario, sotto i fumi dell'oppio [*en tériaki*], le sue opere sono passionali, egli sentiva troppo vivamente, era t*roppo musicista* per discutere: su di lui, ho il vantaggio di essere francese e molto poco musicista: posso fornire la chiave del palazzo in cui si inebriava!

E su che cosa significhi essere *troppo musicista* bisognerà ritornare. Per il momento va ancora notato che dove Balzac non arriva a leggere in proprio ha comunque dato incarico al suo segretario Auguste de Belloy di cercare spunti e figure utilizzabili, e proprio nei racconti musicali di Hoffmann. Chiede inoltre a Schlesinger la partitura dell'opera *Roberto il diavolo* (1831) di Meyerbeer (oggetto in *Gambara* di una lunga e

minuziosa descrizione), insieme all'articolo più elogiativo e a quello più aspramente critico usciti dopo la prima. Un comportamento molto scrupoloso, dunque, ma allo stesso tempo è proprio informandosi e documentandosi in modo così sistematico, che Balzac prende le distanze dall'entusiasmo oppiaceo di Hoffmann, *troppo musicista*. Lo scrittore accarezza sì l'idea di poter essere considerato una sorta di Hoffmann francese ma, rifacendosi anche all'articolo contro Hoffmann scritto da Walter Scott *On Supernatural in Fictious Composition* (*Il fantastico nelle opere letterarie*, 1827), rivendica per sé la possibilità di immergersi nel fantastico senza sfociare nell'assurdo. Eppure, nel rappresentare la follia (una parola che ricorre più volte nel testo) di Paolo Gambara, Balzac pensa senz'altro a Johann Kreisler, musicista folle a sua volta, e numerosi sono i passi che possono testimoniarlo; ma ancora, il modo in cui si manifesta la natura visionaria di Gambara è sostanzialmente differente rispetto alla visionarietà di Kreisler. E soprattutto, il diverso modo in cui le immagini musicali sono utilizzate dai due scrittori mostra la diversa concezione del ruolo dell'artista nella società (borghese), dell'arte e della letteratura in particolare.
Al fondo c'è sempre l'ideale di arte difeso dalla cultura romantica – che resta comunque anche l'ideale di Balzac – riproposto però già con una sorta di sguardo nostalgico, nello stesso momento in cui, se da una parte sembra affermarsi incontestato in tutta Europa, dall'altra denuncia apertamente l'inizio della propria irrimediabile decadenza. Ad esempio, lo stesso statuto narrativo di Frenhofer – il pittore protagonista del più celebre *Capolavoro sconosciuto* e parente stretto di Gambara – è ambiguo, in quanto incarna sì tutti i tratti di una superiore genialità nell'immagine più completa della natura dell'artista, ma ciò avviene in un contesto letterario che tende continuamente a negare al personaggio ogni aura esemplare, se non addirittura la sua stessa presunta forza normativa rispetto a un ideale ritratto del genio creatore. La follia dell'artista è paragonata alla fredda ragione borghese ma, se la bilancia tendenzialmente pende verso il primo, il confronto finisce con l'essere senz'altro meno ovvio e scontato di quanto non ci si potrebbe aspettare, date le premesse. Il dono che permette all'artista di vedere un'opera d'arte dove per gli altri non c'è niente è infatti proprio quello condannato da Balzac, sia nel caos informe di

colori che ricopre la tela di Frenhofer, sia nella terribile cacofonia che allibisce gli attoniti ascoltatori del *Maometto* di Gambara. Se Hoffmann trasfigura la musica in una metafora del proprio stile e dell'intera cosmogonia romantica, Balzac incarna nella musica, che diventa strumento narrativo, l'ambiguità della creazione artistica, sospesa sempre in bilico tra l'assoluto e il nulla, fra il sogno di un'opera che vive e l'intraducibilità dell'ineffabile. Il problema allora si sposta sull'irrisolta dicotomia tra opera compiuta e dettaglio. Sembra infatti che Gambara – per limitarci solo al protagonista del nostro racconto – sia in grado si realizzare l'ideale a cui aspira con tutto se stesso solo attraverso il dettaglio, sfuggendogli continuamente, in qualche luogo armonioso dell'eterno desiderio, il senso globale della sua stessa opera. Ridisegnando ancora le coordinate del discorso abbiamo un altro confronto, quello tra il puntiglioso e consapevole *labor limae* artigianale e architettonico della perfetta macchina narrativa romanzesca, improntato sulla rappresentazione realistica, e il ricco lessico dell'indefinito, che rimanda ai temi del fantastico e al fascino del soprannaturale. In tale contesto è per prima la *descrizione* che, da tecnica privilegiata e apparentemente aproblematica al servizio dello scrittore realista, si trasforma in oggetto di riflessione metaletteraria. E il problema diventa allora, ancora una volta: che cosa può essere detto? Fin dove arriva il potere del *logos*? E, dunque, quello della letteratura?
Già nel *Capolavoro sconosciuto* Balzac si era cimentato con l'*indefinibile* tentando di rappresentare la bizzarra figura di Frenhofer o le meraviglie di una tela che esiste solo nell'immaginazione dell'artista. In *Gambara* sperimenta qualcosa di ancor più azzardato: descrivere, senza risparmiare a chi legge nessun dettaglio tecnico, drammaturgico o espressivo, un'opera musicale che non esiste se non nell'esaltata fantasia e nel mondo ideale del compositore. La musica è già per statuto romantico la più ineffabile delle arti e – come si è visto, ad esempio in Hoffmann – indurre la letteratura ad aspirare alla condizione della musica significa, in qualche modo, forzare lo scacco imposto dai limiti del linguaggio alla possibilità di rappresentare, per accedere al regno assoluto delle idee, dell'infinito: il linguaggio musicale *è* infinito, contiene tutto e tutto può esprimere, o quantomeno suggerire, evocare. Ma Balzac, pur accogliendo in apparenza le regole del detta-

me romantico, sembra voler perseguire l'esito opposto: piegare la musica (e l'arte in generale) alla forza plasmante del *logos*, farne strumento della narrazione, elemento del racconto, dispositivo letterario al servizio dell'architettura del romanzo. Anche in Hoffmann – naturalmente, e si è visto – l'interesse è centrato sulla letteratura, ma gli esiti sono differenti e interessano anche le diverse modalità di genere del patto col lettore. La pagina di Hoffmann, infatti, avverte implicitamente fin dall'inizio il destinatario del possibile slittamento metaforico dell'intera costruzione linguistica; si è visto come la musica – la sua immagine letteraria – partecipi attivamente all'invenzione di metafore, e così facendo modifichi lo stile e la forma in un continuo vagabondaggio, in un anelito a qualcosa che si pone sempre all'esterno della forma stessa; non a caso, allora, uno dei personaggi di Hoffmann è il *Viaggiatore entusiasta* che ritroviamo, ad esempio, anche nella terza fantasia della seconda parte di *Kreisleriana*). La struttura realistica del racconto alla Balzac, invece, richiederebbe – almeno in linea generale – di essere presa alla lettera; l'aporia perturbante che completa, rende più complesso, sfumato e ricco di implicazioni il principio di realtà sotteso al patto di lettura non si realizza allora come metafora. Ciò che Balzac insegue è la complessa strategia di far oscillare il punto di vista tra narratore e personaggio, per confondere così i confini tra apparenza e realtà, ma anche la sapiente gestione del dettaglio ineffabile o perturbante all'interno della descrizione.
La musica può allora diventare – come immagine letteraria – uno strumento della strategia romanzesca, proprio perché la lingua musicale è partecipe allo stesso tempo di scienza e fantasia, di ragione e sentimento, di idee materiali e spirituali, di una sostanza concreta e un'altra impalpabile. Contrariamente al musicista Hoffmann, evocare sulla carta, affidandoli all'immaginazione del lettore («*do minore* [...] tema in *sol naturale* [...] ripetuto in *mi*»), i geroglifici tecnici e astratti di un'arte quasi magica (o presunta tale per comodità e intuito narrativo) ha per Balzac quasi lo stesso potere perturbante delle figure umane ed eteree che appaiono dalle finestre di una casa misteriosa per subito svanire, oppure che attraversano in silenzio una stanza buia; proprio come avviene in tanti racconti fantastici dell'epoca. Questo imbarazzo nei confronti della tecnica

musicale è espresso dallo scrittore stesso, con una certa significativa *allure* ironica, ancora in conclusione della lettera a Schlesinger (Balzac, 1995, p. 270):

Quanto alla musica, le teorie non elargiscono il piacere che danno i risultati. Dal canto mio, sono stato sempre tentato di dare un calcio negli stinchi all'intenditore che, nel vedermi venir meno per la felicità mentre bevevo a grandi sorsi un'aria piena di melodia, mi dice: è un fa maggiore!

Il dettaglio tecnico-musicale, quasi sempre accompagnato da un'immagine che lo trasfigura («sulle ali d'oro del tema [...] abbaglianti fasci di luce [...] nubi di malinconia [...] canti divini»), diventa così uno dei modi in cui il mistero della bellezza e quello del sublime perturbante possono trovare una possibile cittadinanza all'interno della mimesi realistica. Non è forse un caso, dunque, che il lato trascendente e indefinibile di Frenhofer sia in gran parte racchiuso nella sua descrizione fisica e nelle sue azioni; quello di Gambara, invece, emerge tutto dalla sua musica. Non si tratta però – come in Hoffmann – della musica in quanto tale, poiché Balzac richiede una mediazione di tipo linguistico e letterario. Questo esperimento infatti è sempre condotto all'interno dello stile e della forma, anzi giustifica la forma e le dà una più profonda ragion d'essere, ne conferma la forza e la necessità espressiva per il senso stesso dello straordinario edificio romanzesco che Balzac aspira a edificare.

Tra le varie suggestioni hoffmanniane di *Gambara* ce ne è una in particolare su cui vale la pena soffermarsi, anche perché direttamente connessa al filo del discorso sin qui svolto. Alla tavolata conviviale nell'osteria del cuoco Giardini, in cui Paolo Gambara ci viene presentato per la prima volta, un direttore d'orchestra – non a caso, ancora, sordo come Beethoven – comincia a parlare proprio di quella *Quinta Sinfonia* tanto cara a Hoffmann e a tutto l'immaginario romantico, e lo fa quasi con le stesse parole che abbiamo già letto nelle pagine di *Kreisleriana* (Balzac, 1984, pp. 44-5):

La musica esiste indipendentemente dall'esecuzione [...]. Chi legge la sinfonia in *do* minore di Beethoven è subito trasportato nel regno della fantasia sulle ali d'oro del

tema in *sol* naturale, ripetuto in *mi* dai corni. Tutto il mondo gli si dischiude, successivamente rischiarato da abbaglianti fasci di luce, rabbuiato da nubi di malinconia, allietato da canti divini.

Balzac copia dal suo modello perfino le indicazioni di tonalità, ma i modi della percezione seguono un gesto progressivo che va dal dettaglio tecnico a quello fantastico, incarnato nel doppio movimento dello sguardo e dell'ascolto, insieme reale e psicologico. Rispetto alla tirata un po' astratta, da monologo, del testo di Hoffmann – *troppo musicista*, si ricordi – qui la musica e il suo potere sono evocati nel contesto di un acceso dialogo tra diversi personaggi intorno a una tavola apparecchiata, durante il pasto, mentre il pretesto narrativo è dato dalle manovre del conte Andrea Marcosini per avvicinare Marianna, la bella moglie di Gambara; ed è proprio il conte a continuare il dibattito musicale sullo stile di Beethoven (ivi, pp. 45-6):

Le sue opere sono straordinarie soprattutto per la semplicità del tema e per il modo in cui quel tema è svolto [...]. Nella maggior parte dei compositori, le parti d'orchestra folli e disordinate solo a momenti si intrecciano per produrre un effetto, ma non concorrono all'insieme del pezzo con passo regolare e continuo. In Beethoven gli effetti sono, per così dire, distribuiti in anticipo. Come i movimenti regolari di reggimenti diversi concorrono a vincere una battaglia, così le parti d'orchestra delle sinfonie di Beethoven seguono ordini impartiti dall'interesse generale, e sono subordinate a piani concepiti mirabilmente. Per questo aspetto egli può essere avvicinato a un altro genio operante in un altro campo: nei magnifici quadri storici di Walter Scott, il personaggio più periferico della storia si inserisce al momento giusto nello svolgimento dell'intreccio attraverso tutta una trama di fili sottili.

Il senso generale è ancora ripreso dal modello, con il riconoscimento ammirato della straordinaria connessione che si realizza tra la parte e il tutto. Ma Hoffmann prelude così a un'idea sintetica di totalità trascendente, in Balzac subentra invece l'attenzione analitica per il dettaglio (gli stessi singoli testi narrativi della *Comédie* possono essere considerati come i dettagli di uno straordinario progetto complesso e unitario). Inoltre, il lessico concreto, addirittura militaresco, riconduce subito i termini del confronto sul piano letterario, dentro la forma

romanzo; soprattutto con quell'elogio a Walter Scott e alle trame perfette delle sue costruzioni narrative, che si tengono insieme proprio grazie alla fitta rete di connessioni fra le diverse parti. Anche Marcosini ha uno statuto di personaggio piuttosto ambiguo – come quello di molti altri eroi della *Comédie* – e spesso le sue affermazioni sono tutt'altro che attendibili; ma in questo caso forse gli si può concedere una certa fiducia, anche perché il discorso che si sviluppa nella "polifonia" del dialogo persegue un unico obiettivo, che va assai oltre Beethoven e la stessa musica. È infatti proprio Gambara a continuare e concludere (ivi, pp. 51-3, *passim*):

Ho [...] potuto apprendere presto le leggi della costruzione musicale nel suo duplice aspetto, materiale e spirituale [...]. Così studiavo la musica in tutte le sue manifestazioni [...]. La musica è insieme scienza ed arte. Le radici che affonda nella fisica e nella matematica ne fanno una scienza; diventa arte quando, insieme all'ispirazione, utilizza, senza saperlo, nozioni scientifiche [...]. A mio parere la natura del suono è identica a quella della luce. Il suono è luce sotto altra forma: ambedue procedono per vibrazioni che fanno capo all'uomo, che le trasforma in pensieri nei suoi centri nervosi [...]. Nella musica, gli strumenti hanno la stessa funzione che i colori hanno per il pittore.

Anche Balzac dunque è molto interessato alle teorie sulla luce e i colori, come già Goethe; né bisogna dimenticare l'importanza attribuita da Hoffmann in *Kreisleriana* alle analogie tra i colori e i suoni. Ma lasciamo ancora la parola al musicista visionario che conclude il suo discorso (ivi, pp. 54-9, *passim*):

Ciò che amplia i confini della scienza, amplia anche i confini dell'arte [...]. Sì – disse Gambara animandosi –, sin qui l'uomo ha studiato più gli effetti che le cause! Se penetrasse le cause, la musica diverrebbe l'arte per eccellenza. Non è forse l'arte che più delle altre penetra l'anima? Vedete soltanto ciò che la pittura vi mostra, sentite soltanto ciò che il poeta vi dice, ma la musica va ben oltre: non dà forse forma al vostro pensiero, non risveglia i ricordi sopiti? Se in una sala vi sono mille persone e si leva un motivo [...] la cui esecuzione esprime bene i pensieri che illuminarono l'anima di Rossini quando scriveva l'aria, la frase di Rossini, trasmessa in tutti quegli animi, fa vivere altrettanti diversi poemi [...]. Solo la musica ha il potere di

farci rifugiare in noi stessi; tutte le altre arti procurano piaceri limitati [...]. C'è una melodia che mi invita a seguirla, passa e si snoda davanti a me, nuda e fremente come una bella fanciulla che chiede al suo amante, che li tiene nascosti, i vestiti. Addio, bisogna che vada a vestire la mia amante, vi lascio mia moglie.

Ecco dunque ricomposta la catena scienza-arte-amore di cui si diceva all'inizio, ma non solo; ecco ancora la tesi di una possibile corrispondenza fra le arti; lo sguardo che diventa ascolto e viceversa; l'attenzione alle cause e alle conseguenze; il potere introspettivo e psicologico della musica, capace di risvegliare i ricordi e farci rifugiare in noi stessi; ma anche la dicotomia fra idealismo e sensualità che caratterizza il mondo dei suoni; la lucida follia del compositore, che traspare in tutto il suo *furor* argomentativo. E tuttavia, se caliamo questo episodio nel contesto del racconto e vi accostiamo le due lunghe e speculari descrizioni musicali – quella dell'immaginario *Maometto* di Gambara e quella del reale *Roberto il diavolo* di Meyerbeer –, allora può sorgere il ragionevole dubbio che a Balzac non interessi poi così tanto parlare di musica, anzi, e più precisamente, che parlando di musica voglia piuttosto parlare d'altro.
Mettiamo subito a confronto due brevi esempi di entrambe le opere narrate; il *Maometto* per cominciare (ivi, p. 69-71, *passim*):

Il potere e la religione [...] inseguono Maometto e lo cacciano dalla Mecca (*stretto* in *do* maggiore). Ed ecco la mia bella dominante (*sol*, in quattro): l'Arabia è con il profeta, i cavalieri arrivano (*sol* maggiore, *mi* bemolle, *si* bemolle, *sol* minore, sempre in quattro). La valanga d'uomini cresce. Il falso profeta ha cominciato a muovere un popolo e tra breve muoverà il mondo intero (*sol*, *sol*). Promette agli arabi il dominio universale, ed è creduto perché è ispirato. Comincia il crescendo (con la stessa dominante). Ecco le fanfare (in *do* maggiore), gli ottoni marcati sull'armonia che si staccano e si fanno strada per esprimere i primi trionfi [...]. L'Arabia l'adora e lo prega, e si ritorna al primo tema della malinconia (con il *do* minore) al levarsi del sipario [...]. Entra sua moglie (*la* minore). Che magnifico duetto! Con questo pezzo voglio esprimere come Maometto possieda la volontà e sua moglie l'intelligenza.

E di seguito un frammento di *Roberto il diavolo*, sempre nell'esecuzione di Gambara al pianoforte e alla voce (ivi, pp. 98-9):

Alle speranze del giocatore redento, dall'amore, l'amore della donna bellissima, – perché l'avete vista questa siciliana meravigliosa e i suoi occhi di falco certi della preda? (Che interpreti ha trovato il musicista!) – alle speranze dell'uomo, l'Inferno oppone le sue con quel grido sublime: *A te, Roberto di Normandia*! Non provate ammirazione per il cupo e profondo orrore impresso alle lunghe e belle note scritte per *Nella vicina foresta*? Ci sono tutti gli incanti della *Gerusalemme liberata*, così come si sente la cavalleria nel coro a movimento spagnolo e nel tempo di marcia. Quale originalità in quell'allegro, modulazione dei quattro timpani accordati (*do, re, do, sol*)! Quanta grazia nella chiamata al torneo! C'è tutto il movimento della vita eroica del tempo, e l'anima vi aderisce, leggo un romanzo cavalleresco e un poema. L'esposizione è finita, sembra che le risorse della musica si siano esaurite, non avete mai sentito niente di simile, e pure tutto è omogeneo. Avete guardato la vita umana riassunta nel solo e unico interrogativo: "Sarò felice o infelice?", si chiedono i filosofi. "Sarò dannato o salvato?", dicono i cristiani.

A prima vista la struttura dei due episodi sembra molto simile: in entrambi i casi nessun dettaglio della partitura, né di un'ipotetica messa in scena, viene omesso. Ma quello che può apparire solo come un inutile doppio tende invece a trasformarsi in una brillante, seppure un po' troppo prolissa, dimostrazione di un assunto. Mentre Gambara esegue il suo *Maometto*, gli increduli ascoltatori sono testimoni di una sorprendente spaccatura fra cause e conseguenze: all'appassionata energia con cui il musicista descrive l'opera fa riscontro solo un inascoltabile pasticcio di note e grida rauche. In realtà, anche la descrizione si offre alla lettura come un continuo florilegio di dettagli giustapposti, continuamente interrotti e isolati dai commenti tecnico-musicali chiusi tra parentesi. In questo modo sfugge un'immagine di insieme, sempre velata dietro improvvisi e fulminei squarci di senso (come le inconsapevoli somiglianze tra la trama dell'opera e la vicenda umana di Gambara e della moglie); ma soprattutto la descrizione non diventa mai parte di un racconto. Quando il conte Marcosini scopre che l'ebbrezza indotta dal vino è paradossalmente in grado di restituire all'incompreso compositore tutto il suo genio e le facoltà musicali, avviene l'incredibile metamorfosi e Gambara può dimostrare di essere un vero artista, prima suonando un singolare strumento da lui inventato (il *panharmonicon*) capace di riprodurre i timbri di un'intera orchestra, poi cantan-

do al pianoforte l'opera di Meyerbeer. Questa volta tutto fila perfettamente: i dettagli, pur mantenendo la propria autonomia, si inseriscono in un quadro più ampio e articolato, illuminandosi a vicenda, mentre la descrizione si integra nel racconto, sia quello del libretto, sia quello attraverso il quale si mostra il senso della novella stessa: «Avete sentito le acclamazioni all'opera, avrà cinquecento rappresentazioni!» dice Gambara; «Perché offre idee» risponde il conte; «No, perché descrive in modo incisivo le lotte nelle quali tanta gente soccombe, e ciascuno può ritrovarvisi, almeno nel ricordo», conclude il musicista (ivi, p. 105). L'immagine musicale, attraverso la memoria (*par le souvenir*), si fa letteratura, come sottolinea anche il richiamo esplicito alla *Gerusalemme liberata*, ai romanzi di cavalleria e ai poemi.

Gambara è dunque un grande artista "in potenza", ma ha commesso l'errore di volersi cimentare con l'assoluto, investendo in modo totalitario le sue energie nel proprio oggetto estetico, cioè la musica. In questo il personaggio rientra nella principale tematica delle *Etudes philosophique*: il pensiero che diventa volontà e conduce all'annientamento; lo scacco avviene per un eccesso dell'attività psichica, per un astratto abbandonarsi alle idee sotto la tirannia di una volontà titanica, che non può in nessun modo realizzarsi compiutamente nel mondo reale. Gambara ha cercato di esprimere il non esprimibile, ha cercato di dar voce al sublime che – verrebbe da dire – è il sublime kantiano: tanto attraente per il pensiero quanto apportatore di inquietudine e perturbante per la pura sensibilità. Il sublime così idealizzato trasferito su di un piano totalmente altro della percezione, non è più riconducibile alle cose, ma diviene un concetto. L'unico modo per (quasi) rappresentare l'ineffabile è dunque per indizi, per *dettagli* significativi e illuminanti (ivi, p. 82):

Molto spesso la perfezione nelle opere d'arte impedisce all'anima di renderle grandi. Non è forse così della causa vinta dallo schizzo contro il quadro finito, davanti al tribunale di coloro che con l'immaginazione rendono compiuta l'opera, invece di accettarla già conclusa?

Ma la potenzialità espressiva del sublime perturbante racchiuso nel dettaglio non sembra gestibile – almeno secondo Balzac – dalla musi-

ca in sé (e qui ritroviamo le stesse resistenze di Goethe). Quando si occupa di idee assolute il pensiero musicale diventa incomunicabile; quando invece si apre a esprimere sensazioni (soprattutto nella semplicità dell'andamento melodico, che Balzac comunque prediligeva) diventa un fatto troppo intimo e privato, incapace di render conto, senza che il *logos* gli venga in aiuto, della straordinaria complessità del reale. Allora – ed è quasi un paradosso – Andrea Marcosini può dire infine a Gambara: «siete più poeta che musicista» (ivi, p. 107), ma ancora dobbiamo credergli. Il senso profondo dell'intero racconto diventa così una sonora smentita del tradizionale *ut pictura* (o piuttosto il romantico *musica*) *poësis*. La musica può, e deve, suscitare in noi delle sensazioni, ma il pensiero sublime resta al di fuori della portata della rappresentazione, incapace di rendersi percepibile ai sensi (come il *furor* creativo del Gambara musicista); in quanto pensiero, però, può essere espresso linguisticamente, quindi scritto, fatto racconto e alluso nel testo letterario attraverso l'opera mediatrice dell'immaginazione. Ed è appunto in questa prospettiva, allora, che Hoffmann sembra a Balzac *troppo musicista*, in quanto tutto proteso ad attribuire alla letteratura un potere trasfigurante realizzato attraverso il mondo dei suoni. Questo è poi anche il senso dell'ebbrezza di Gambara: non un bizzarro rovesciamento degli stati di follia e raziocinio, ma piuttosto l'ammorbidirsi della volontà totalitaria che trova un accordo momentaneo, capace di esprimere qualcosa, fra le idee e l'immaginazione. Allo stesso modo la tendenza realista della scrittura accoglie in sé il perturbante elemento fantastico in un complesso gioco di rispecchiamenti reciproci.

Fra la metafisica di Balzac e la sua prassi narrativa resta comunque un'inconciliabile distanza: spirito e materia, sentimento e intelletto, armonia e melodia, sono coppie oppositive mai completamente sintetizzabili. Eppure *Gambara* (come del resto anche *Il capolavoro sconosciuto*) sembra sancire lo statuto superiore della letteratura (ed è questa la dimostrazione dell'assunto): il linguaggio non è solo un sistema di segni, ma *è* il sistema universale, capace di inglobare tutti gli altri e attraverso questi rendere in qualche modo conto anche dell'inesprimibile. Balzac non si accontenta dei "pensieri alla rinfusa" di Kreisler, ma li rende parte integrante di una narrazione (*récit*), che

resta sempre il suo principale obiettivo; il poeta – in questo senso – è un genio immaginativo capace di esprimersi soprattutto mediante il linguaggio, in particolare proprio quello che si incarna nel *récit*. In un tale ambito la descrizione del *Maometto* resta dunque una sorta di *ekphrasis* vuota, mentre quella di *Roberto il diavolo* mostra come la natura frammentaria, enigmatica e sfuggente della realtà possa essere ricomposta (o per lo meno questo sarebbe l'intento) solo nell'universo della finzione narrativa. Certo, il sublime non si lascia riprodurre mimeticamente, ma il linguaggio del romanziere può almeno tentare di materializzarlo per indizi nella struttura conclusa di un testo, e uno dei modi possibili è il tentativo di rappresentare in spirito e materia l'immagine di una musica ineffabile.
Ancora una volta l'immagine letteraria della musica si lascia leggere anche come una riflessione sul linguaggio, sulle possibilità della scrittura, sulle aporie di un pensiero estetico che si confronta con la realtà, il potere espressivo dell'arte e il ruolo dell'artista in un contesto sociale. «Ogni vero talento è assolutista!» (ivi, p. 36) dice il cuoco Giardini al conte; e per certi versi lo stesso Balzac è "un cercatore di assoluto". Tuttavia, nella sua opera l'utopia dell'artista resta appunto tale e non trova una concreta realizzazione, perché Balzac non propone mai un modello da imitare, ma piuttosto mette in scena le contraddizioni in cui si dibatte ogni artista nella moderna società borghese. Ciò che interessa al suo narrare intriso di realismo non è poter fornire una soluzione, ma mettere in scena l'aporia; il problema in primo piano è sempre quello del ruolo dell'individuo nel mondo, il senso dell'individualità del soggetto nei confronti di una possibile integrazione sociale, in bilico tra il mito razionalista moderno e il suo rovescio perturbante. La musica allora, capace di evocare, dar voce e corpo all'*altro*, al *desiderio*, offre alla letteratura uno strumento ricco di fascino e originale, perché sempre obliquo, contraddittorio, in stretto rapporto con l'immaginazione e l'immaginario, per farsi interprete di queste problematiche fondamentali.

Per riassumere...

- A partire da un modello già collaudato nel *Decameron* di Boccaccio, in cui la musica incarna il sogno d'amore assoluto del *romance*, è pos-

sibile ripercorrere alcuni momenti della dialettica tra le figure dello sguardo e dell'ascolto, sottolineando la sempre maggiore importanza attribuita a queste ultime nelle pagine della narrativa moderna.

- Il Settecento sembra preferire un'immagine musicale sensualizzata che diventa espressione della fisica dei desideri e di una meccanica delle passioni e dei corpi.
- La musica, inserita nel complesso sistema di corrispondenze della forma-romanzo goethiana, si impone come principio perturbante, che richiama le ragioni del *romance* nella struttura del *novel* borghese.
- Sotto la penna di Balzac l'immagine della musica diventa un efficace strumento letterario per raccontare, in stretto rapporto con Hoffmann, la follia del compositore Gambara, l'anelito all'assoluto, il sottile gioco tra apparenza e realtà, insieme a tutte le altre aporie romantiche della musica, nel tentativo di conciliare il realismo della scrittura col sublime musicale.

4. Il “suono di carta”

4.1. Sguardo e ascolto letterario tra Otto e Novecento A differenza di quanto accade nella cultura tedesca, che a partire dal Romanticismo assegna di norma alla musica il primato nella gerarchia delle arti, la cultura francese sembra più disposta a riconoscere il ruolo dominante della letteratura. Basti pensare alla posizione di Mallarmé, il quale definisce poetiche invece di musicali le opere di Wagner, e cerca con accanimento di ricondurre la poesia a quel regno da cui la musica sembra averla bandita; ciò a cui aspira è infatti un’assoluta musicalità della letteratura, che però non si basa sui suoni, ma sulla parola e sulla struttura della frase.

Inoltre, quando si fa letteraria, l’immagine musicale deve ricorrere quasi inevitabilmente a una struttura verbalizzata per raccontare l’ascolto, e la modalità più elementare di questa narrazione – come testimoniano anche Hoffmann e Balzac – consiste nel proporre un salto sinestetico dall’udito alla vista: il suono che diventa luce, ad esempio. È tuttavia indubbio che, in ogni fase della sua storia, la musica e il suono entrano nella forma letteraria come parte integrante del progetto poetico dell’autore, nonché come elemento della dinamica percettiva del lettore. Comunque, anche quando le connessioni sinestetiche si fanno più varie e immediate, quando accanto al predominio dello sguardo come modo narrativo si impongono sempre più le immagini sonore dell’ascolto, alcune costanti espressive sembrano restare invariate, oppure addirittura consolidarsi. Ad esempio, il legame privilegiato del mondo dei suoni con la passione amorosa: semmai diviene più complessa e variata la scelta delle passioni che la musica muove, stimola o scatena (il *desiderio*); oppure il rapporto elettivo col mondo delle idee assolute e difficilmente comunicabili, che a poco a poco si apre anche ai misteri dell’inconscio, ai moti segreti e alle aporie dell’animo (l’*altro*); o ancora la prontezza di adattarsi a concetti astratti, che fondano le basi stesse della percezione, della sensibilità e del pensiero (il *tempo* e lo *spazio*).

Si è visto come la musica sia più o meno sempre presente nella letteratura e come soprattutto i romantici ne facciano uno dei punti di volta della propria poetica. Tuttavia, anche in Hoffmann si tratta

spesso di una musica da vedere, una vera e propria immagine evocata dalla scrittura attraverso lo sguardo. È solo avvicinandoci al Novecento che l'atto dell'ascolto, rivolto non solo alla parola o al dialogo, ma anche a rumore, suono, musica, diventa sempre più importante nei testi letterari in quanto strumento di organizzazione formale e atto di conoscenza. Forse, questo spostamento dell'interesse verso una svolta ulteriore del salto sinestetico e metaforico tra sguardo e ascolto potrà sembrare più esplicito con un paio di rapidi esempi che mostrino il modo in cui l'aspetto più propriamente sonoro del racconto si fa parte essenziale della struttura letteraria (Manzoni, Maupassant). Poi saremo condotti nel complesso snodo tra Ottocento e Novecento, grazie a un testo esemplare sul dissidio tra Io e mondo e sulle aporie della percezione (Rilke), in cui comincia a emergere una particolare sensibilità dell'ascolto, alternativa al dominio dello sguardo, che dal suono si proietta sulla musica. Infine, giungeremo alla nuova sensibilità novecentesca, protesa verso una sempre più grande autonomia e ricchezza espressiva dell'immagine musicale in letteratura, con un racconto che fa proprio della musica il centro assoluto del suo universo espressivo (Mansfield).

La composizione architettonica dei *Promessi sposi* (1840) non ha di certo nulla a che fare con una sinfonia, o qualsivoglia altra forma propria della musica, che anzi non gioca alcun ruolo nello svolgersi della vicenda. Ciò nonostante, nell'VIII capitolo del romanzo è proprio un suono, quello di una campana, non solo a definire, ma anche a governare le coordinate dello spazio, e soprattutto del tempo, in cui si intrecciano alcuni concitati episodi paralleli: il tentato matrimonio a sorpresa di Renzo e Lucia; la sortita dei bravi di Don Rodrigo in casa di Lucia per rapire la ragazza; le manovre di Agnese per allontanare Perpetua dalla canonica; i movimenti della folla che attraversa il paese. Manzoni, all'inizio, non si limita a descrivere lo scampanio, ma ne evoca il suono concreto dalla pagina ricorrendo addirittura all'onomatopea: quel *ton, ton, ton, ton* che deve imprimersi a fondo nella mente del lettore, perché diventerà il vero *trait d'union* sonoro di tutta la parte centrale del capitolo, secondo una prassi piuttosto inconsueta nella letteratura della prima metà dell'Ottocento. Del resto, *I promessi sposi* è sì un romanzo privo di musica, ma per contro pieno di suoni, molti più di quelli che

si possono incontrare – ad esempio – nelle pagine di Balzac, suoni che spesso assumono un ruolo importante nell'andamento della vicenda, proprio come in questo caso. I rintocchi della campana, infatti, assolvono la funzione di tenere insieme, dando la possibilità di raccontarli in sequenza, i diversi tentativi simultanei: il matrimonio, il rapimento, il diversivo. Il punto in cui questi episodi ruotano e si incastrano l'uno nell'altro coincide infatti proprio con l'ascolto della campana da parte dei personaggi. Inoltre, è sempre quello stesso suono a sollecitare la reazione della folla, che attraversa, come ulteriore elemento di unità, i luoghi teatro degli avvenimenti. Gli ultimi rintocchi accompagnano infine la fuga degli sposi "ancora promessi" attraverso i campi deserti e silenziosi.

Il forsennato scampanio del sagrestano Ambrogio assolve dunque almeno tre compiti fondamentali, sia sul piano strutturale, sia su quello narrativo. Primo, la definizione dello spazio e soprattutto delle distanze: i rintocchi si diffondono infatti negli interni e all'esterno, nelle stanze, per le vie e nella campagna, attribuendo a ogni luogo diverso la propria dimensione spaziale, ma anche collocandolo in una giusta relazione di prossimità o lontananza rispetto a tutti gli altri. Secondo, il modo in cui il tempo viene diviso e ricondotto a unità: come una sorta di metronomo la campana scandisce il ritmo del capitolo; incominciando giusto al culmine del disordine che segue il tentato matrimonio, permette di riprendere le fila del racconto con l'apertura dei due flashback, che nell'esplodere dei rintocchi trovano una conclusione analoga e confluiscono in un unico punto: l'adunarsi dei popolani; sottolinea poi il contrasto e la contemporaneità tra il breve tumulto di folla e la fuga di Renzo e Lucia, che entrambi sfumano nel silenzio: degli interni domestici l'uno, dell'ampia distesa dei campi sotto la luna l'altro. Terzo, la percezione psicologica: il suono della campana, all'interno di queste coordinate dello spazio-tempo così magistralmente stabilite, se pure è riconducibile per tutti a un sentimento generico di pericolo, minaccia e allarme, viene interpretato e vissuto da ogni personaggio con sfumature assai diverse, che tengono conto dei caratteri, delle circostanze e dell'evoluzione del racconto. Grazie a un suono, dunque, Manzoni tesse qui le fila della sua narrazione: non si deve dimenticare che ci troviamo in ambiente not-

turno, lo sguardo non si spinge nell'oscurità, ed è allora l'ascolto a reggere in modo diretto e immediato un ruolo di primo piano, sia per i personaggi, sia per il lettore, cui una simile trama sonora restituisce certamente tutto il tono, il clima, il senso della notte di mistero, inganno, confusione e sotterfugio che queste pagine vogliono evocare.
Si è già detto e preso in considerazione quanto l'elemento sonoro possa diventare una spia particolare delle passioni, e questo soprattutto per la capacità introspettiva dell'ascolto, capace di rispecchiarsi direttamente nei moti più riposti dell'animo, come anche di trasformare il dato percettivo, sia pure il più semplice, in un complesso e articolato momento di coscienza. Un esempio in questo senso ci è offerto dal breve racconto *Scampagnata* (1881) di Guy de Maupassant, uno scrittore che si esprime soprattutto per immagini e che proprio nella capacità di produrre immagini trova il senso più profondo della sua ispirazione, anche quando si tratta di costruire i personaggi, siano essi semplici caricature di ruvidi borghesi o caratteri ricchi di sottili sfumature. L'*incipit* è di stampo tipicamente realista: il gruppetto di gitanti viene immediatamente inserito nel contesto del paesaggio naturale che li circonda e gli si offre, componendosi a poco a poco come in un quadro, con i suoi sfondi, prospettive, piani e lontananze, che pare fatto apposta per lo sguardo da cittadini dei signori Dufour. Tutto il racconto si sviluppa così per immagini nitide e folgoranti, interrotte solo da brevi dialoghi nel tono di una vaga conversazione. Lo sguardo del lettore costruisce il paesaggio, le figure, e attraverso questi perfino i sentimenti che animano i protagonisti del piccolo bozzetto bucolico: manierati e un po' macchiettistici quelli dei signori Dufour; profondi, indefiniti, inquieti, sempre più inclini a cedere alle forti emozioni, quelli della loro giovane figlia Henriette, che diventa a poco a poco il vero fulcro della vicenda. Quando infine si ritrova da sola sulla barca del canottiere Henri, la ragazza è infatti molto turbata, con tutti i sensi in subbuglio, ed è proprio a questo punto che l'ascolto comincia a farsi interprete della passione amorosa che tra poco li vincerà entrambi. Dapprima si fa sentire il rombo di una cascata, come a dare nuova consistenza alla tempesta interiore; poi, dallo scroscio dell'acqua emerge il canto di un usignolo, quasi una musica, e il *romance* irrompe nel racconto. Il *romance* privato

della fanciulla che si nutre di poesia, sogni e di amore romantico prende dunque corpo nei gorgheggi dell'usignolo. Ma subito questo canto smette di suggerire un astratto sentimento idealizzato, per connotarsi in modo molto tangibile di una grande eccitazione sensuale. Così, facendo rivivere un'immagine tanto cara alla poesia rinascimentale e barocca europea, l'usignolo e la sua dolce musica diventano metafora stessa per l'avventura erotica della fanciulla; dentro questa metafora sonora il *romance* – a sua volta – diventa esperienza, il sogno realtà, l'ascolto si trasforma da anelito romantico a momento concreto, fisico e psicologico, della percezione.

E come nelle dispute canore immaginarie della lirica marinista la voce umana ha infine il sopravvento su quella dell'usignolo, così il gemito profondo degli amanti fa tacere il canto; ma qui il principio di realtà, che si sostituisce all'immagine idealizzata del sentimento attraverso una metafora dell'ascolto così esplicita, impedisce il lieto fine del *romance*, che naufraga di fronte agli obblighi sociali del *novel* borghese, messi però impietosamente in luce da Maupassant dentro una più generale riflessione pessimistica sui modi e sul senso stesso dell'esistenza. Henriette infatti sposerà colui al quale era stata promessa e che dovrà continuare il commercio dei Dufour, mentre quella gita in campagna, il fiume, il rifugio di fronde sull'isola e l'incontro con l'amore rimarranno l'oggetto prezioso, inattingibile e un po' melanconico del suo ricordo, sul quale la realtà si confronta e sbiadisce; insieme forse al canto lontano dell'usignolo.

Il suono, proprio per il suo "essere nel tempo", tende naturalmente a farsi memoria. La crisi della cultura romantica alla fine dell'Ottocento, affiancata in modo problematico dall'altra crisi del pensiero aperta sulle nuove frontiere del sapere scientifico, sulle incalzanti trasformazioni economiche e sociali, diventa anche crisi del rapporto con le cose, della possibilità stessa di dire le cose: crisi del *logos*. Anche la letteratura sembra evocare continuamente un altrove: sia esso fatto di nuda verità impersonale, oppure di soggettive immagini dell'afasia con cui l'artista si va confrontando sulla pagina scritta. Intanto, il doppio movimento interno/esterno - esterno/interno dello sguardo e dell'ascolto sembra lentamente spostarsi sull'asse di quest'ultimo, proprio quando alle cose si sostituiscono i segni delle cose e a questi i loro echi emotivi. Lo spazio simbolico che l'opera

letteraria spalanca al suo lettore trova sempre più un presupposto profondo (non solo episodico o a tema, ma formale ed espressivo) per lasciarsi costruire su un paesaggio sonoro; un'autentica partitura di suoni e rumori che si offre, anche all'interno della narrazione, non come oggetto dello sguardo ma come evento dell'ascolto (Schafer, 1998, p. 19). Quando le cose diventano impalpabili, perdono consistenza e rifiutano di essere definite in un concetto, quando le parole faticano a designare la cosa – come percepisce con grande intensità Hugo von Hofmannsthal nella *Lettera di Lord Chandos* (1902) – allora l'*ascolto* sembra diventare il mezzo più adatto a esprimere l'indeterminatezza di un mondo che vive spesso in bilico tra elegia, rimpianto e memoria; oppure il mezzo più adatto per il tentativo di stabilire con questo dissolversi un estremo contatto fisico, poiché ascoltare è anche un po' toccare da lontano. Inoltre il suono, soprattutto quello organizzato della musica o quello scandito con regolarità, intrattiene col tempo e col suo trascorrere – lo si è già visto più di una volta – una relazione del tutto privilegiata.
L'ascolto diventa uno strumento di conoscenza, e i fenomeni sonori aprono una nuova dimensione all'interno delle aporie dell'inconscio, ma anche nel rapporto tra lo sguardo e l'ascolto. Si inaugura allora un modo ulteriore per l'immagine musicale di farsi interprete dell'*altro*, della crisi, del rapporto con le cose nel mondo moderno, della letteratura stessa. Uno straordinario esempio di uso dell'ascolto e del suono ci è offerto in *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910) di Rainer Maria Rilke; proprio all'inizio di questo antiromanzo infatti incontriamo una descrizione dal forte impatto sonoro (Rilke, 2004, p. 2):

E non posso far a meno di dormire con la finestra aperta. Tram elettrici attraversano a precipizio la mia camera, scampanellando. Automobili passano su di me. Una porta si chiude di colpo. Da qualche parte un vetro cade tintinnando, sento il riso sonante dei grossi frammenti, quello piccolo e sommesso delle schegge. Poi d'improvviso un rumore sordo, soffocato, dall'altra parte, dentro la casa. Qualcuno sale le scale. S'avvicina, s'avvicina sempre. È qui, è qui a lungo, passa. E di nuovo la strada. Una ragazza strilla: «Ah, tais-toi, je ne veux plus!». Il tram irrompe in corsa convulsa, qui, via, su tutto. Qualcuno chiama. Gente che corre, si sorpassa. Un cane abbaia. Che sollievo: un cane. Verso il mattino canta anche un gallo, e fa del bene, senza limiti. Poi mi addormento d'improvviso.

La voce aspra e ostile della città moderna – la stessa Parigi metropolitana cantata da Baudelaire – irrompe nella veglia ansiosa del protagonista con una consistenza quasi fisica: cose fatte di suoni, presenze inquietanti, l'umano e l'inanimato fusi insieme nel ritratto invisibile eppure concreto di una notte elettrica, urbana e psicologica, che è insieme autonomia degli oggetti e ritratto di un animo scisso. In realtà la complessa, tormentata arte di Rilke nasce nello sguardo – poco più avanti infatti scrive ancora: «Io imparo a vedere» (*ibid.*) – e nello sguardo si sviluppa. Ma è proprio l'alternanza di un gesto descrittivo plastico e di un trasporto mistico-musicale che diventa il fulcro sensibile attorno al quale far ruotare tutto il percorso poetico dello scrittore, alla ricerca di un possibile accordo fra i principi contrapposti, di un punto di contatto tra percezione e pensiero, che prenderà infine corpo nella metafora dell'*ascolto*.

Dalla coeva corrente artistica dello Jugendstil, che valorizza la linea e lo spazio su due dimensioni, Rilke assorbe l'interesse per il profilo, per il confine delle cose, come argine alla dissoluzione impressionista del dicibile e allo sconfinato ma troppo soggettivo potere della parola; nell'assiduo contatto con lo scultore Auguste Rodin matura la coscienza profonda del conflitto tra la forma vuota e il sentimento infinito. Così, all'inizio, la musica, il suono, l'ascolto, sembrano essere i primi nemici per lo sguardo da poeta-scultore che Rilke coltiva in un'arte della descrizione inesorabile, oggettiva *Dinggedicht*: poesia delle cose e insieme "poesia-cosa". In una lettera a Lou Andreas-Salomé il conflitto è espresso esplicitamente in termini di oggettività plastica e soggettività musicale; la prima (incarnata da Rodin) è realizzazione, l'altra solo parvenza che scivola via, a cui Rilke rimprovera di non essere abbastanza concreta. Nel 1907, tuttavia, l'incontro fondamentale con i quadri di Cézanne (durante la prima grande retrospettiva parigina a lui dedicata) affina ulteriormente lo sguardo del poeta sulle cose, attraverso la presa di coscienza della forza costruttiva che il colore esercita sulla forma, dando vita a quei contorni dinamici sempre inseguiti dalle figure rilkiane, concrete e simboliche al tempo stesso. Il possesso dell'oggetto diventa allora sguardo che penetra nelle cose (*einsehen*) e il calarsi al centro esatto della cosa diventa complessa "visione", aprendo un rapporto nuovo tra soggetto e oggetto, in cui tendono a

svanire i confini tra superficie e profondità, in cui lo sguardo si fa anche ascolto, la figura suono. Un problema essenziale della percezione e della conoscenza per la cultura europea di inizio Novecento.
Questa nuova consapevolezza, non priva di ripensamenti e crisi, spinge Rilke a desistere da un appropriarsi visivo del mondo. Così il *saper vedere* diventa sempre più anche un *saper ascoltare*, processo più intimo di conoscenza, non solo conquista delle cose, ma atto d'amore per le cose, che sancisce un limite allo sguardo, come scriverà nella poesia *Svolta* (1914). E ancora ripeterà più esplicitamente, in una lettera alla pianista Magda von Hattingberg, che si dovrebbe accogliere il mondo attraverso un altro senso, e questo senso dovrebbe essere la musica.
Nel *Malte* la via dell'ascolto, del suono, della musica come strumenti conoscitivi non è ancora tracciata, ma già si intuisce il prossimo cammino del pensiero rilkiano nella strana ma significativa diffidenza verso la musica dell'io narrante: «non perché, più forte di tutto, mi levava via da me, bensì perché mi ero accorto che poi non tornava a depormi dove mi aveva trovato, ma più nel profondo, in qualche luogo dentro il non ancora maturo» (Rilke, 2004, p. 97).
Il giovane Malte dunque riconosce, in modo ancora quasi inconsapevole, che il misterioso e inquietante potere della musica non è nella forza con cui rapisce e trascina i sensi, ma nel fatto che induce un cambiamento, capace di far affondare dentro se stessi – dentro le cose – in modo così immediato da essere difficilmente governabile dalla ragione. Ma lo sguardo comincia comunque a farsi ascolto e il suono si impone addirittura come il "compito" (*Aufgabe*) stesso delle cose, attraverso un'arte che cerca di far emergere direttamente la figura intelligibile degli oggetti senza esercitare su di essi il potere costrittivo della forma (ivi, pp. 140-1):

Quasi tutti conoscono il rumore che produce un oggetto rotondo di latta, per esempio il coperchio di un barattolo, quando scivola di mano. Di solito non fa subito molto strepito, dà un breve colpo, rotola via sull'orlo e diviene veramente sgradevole solo quando, esaurito lo slancio, barcolla e picchia da tutte le parti prima di restar giù. Ebbene: questo è tutto; nella camera accanto cadeva un oggetto di latta, rotolava, restava giù, e intanto, a intervalli, si udiva un trapestio. Come tutti i rumori che, ripetendosi, riescono a imporsi, anch'esso si era organizzato interiormente;

mutava, non era mai esattamente lo stesso. Ma proprio questo confermava la sua regolarità. Poteva essere violento o dolce o melanconico; poteva, per così dire, passare a precipizio o scivolare con infinita lentezza prima di trovare riposo. E l'ultima oscillazione giungeva sempre di sorpresa. Invece lo scalpiccio che vi si aggiungeva aveva qualcosa di meccanico. Ma suddivideva il rumore sempre in modo diverso: sembrava che questo fosse il suo compito.

Il rumore del coperchio di latta che sfugge di mano e rotola sul pavimento, un rumore che chiunque dovrebbe conoscere, si trasforma così in un viaggio all'interno di un'esistenza che appena sfiora il narratore (negli appartamenti confinanti della casa di Parigi dove risiede) e tuttavia si dà in tutta la sua tangibile concretezza, nonché nella sua intima percettibilità, senza l'ausilio dello sguardo, ma solo in virtù di una fitta trama sonora (sostenuta da uno straordinario virtuosismo letterario).
Attraverso l'ascolto si instaura così una relazione tra il mondo come essenza trascendente e il mondo "per noi" che lo abitiamo, nel segno del confine fluido, della perenne metamorfosi, scoprendo così nelle cose una parte prima invisibile e incognita. Più tardi, la musica, il suono, il canto diventeranno "geometria dell'interiorità" in *I sonetti a Orfeo* (1922), quel grande poema della conoscenza umana che non pretende – non può – arrestare il flusso dell'essere, ma asseconda la mutevolezza di ciascuno dei suoi attimi dando un ascolto e una voce a tutte le cose. Ora, nella crisi innescata dal *Malte*, trovano comunque già una prima significativa conferma le nuove potenziali possibilità dell'ascolto e della metafora musicale. Ad esempio, la vertiginosa perorazione sulla maschera mortuaria di Beethoven – «il suo volto che sa. Quel nodo duro di sensi stretti saldamente insieme. Quell'inesorabile autocondensazione di una musica che incessante vuole esalare» (Rilke, 2004, p. 58) – mostra, in quei sensi saldamente *fusi insieme*, in quella *inesorabile autocondensazione* di musica, l'esistenza di un altro principio, tutto sonoro, capace di riempire la forma vuota (la *Mulde*: conca, cavità, dunque anche maschera) con il salto improvviso (*Umschlang*) da un polo al suo opposto, dal vuoto al pieno, che caratterizza di solito la poetica rilkiana dello sguardo e della metafora. Infine, proprio in conclusione del romanzo, è l'immagine di Abelone, la donna amata da Malte, che dà ancora modo di percepire un deciso e significativo scivolare dello

sguardo verso l'ascolto. Della fanciulla dice infatti il narratore che: «Non si poteva guardare l'oscura quiete dei suoi occhi senza presagire la chiara oscurità della sua voce» (ivi, p. 200); l'*oscura quiete* degli occhi lascia immaginare, se non addirittura presentire la *chiara oscurità* della voce, in una straordinaria sinestesia che fonde insieme (come era avvenuto nella figura di Beethoven) tutte le fonti dei sensi sotto il segno ordinatore della musica. E quando la voce che canta è stata evocata, lo sguardo si fa da parte per lasciare l'ascolto al suo *compito*: «Lei già cantava. Non potevo vederla» (ivi, p. 201). Dal centro di un silenzio quasi innaturale si leva la voce «forte, piena e pure non pesante; d'un pezzo solo, senza fratture, senza saldature» (*ibid.*). Abelone *cantava* dal silenzio *come qualcosa di necessario*: «Nessuno s'era aspettato questo. Tutti rimasero curvi sotto quella voce. E alla fine c'era in essa una tal sicurezza, come se avesse saputo da anni che in quel momento sarebbe risuonata» (ivi, pp. 202-3).
Qui si apre anche un'altra dialettica, un altro confronto, quello fra il suono e il silenzio (di molti silenzi è pieno il *Malte*): il silenzio prepara lo spazio interiore dell'ascolto ed è insieme condizione preliminare all'esperienza musicale. Nella dimensione orfica dei sonetti il suono (e il silenzio che ne è parte) diventerà poi lo strumento che trasmuta visibile e invisibile, che è capace di dar forma al mondo attraverso il potere ordinatore della musica. Rilke osserva la corrispondenza tra la forma di una cosa e la sua voce: in questa immagine della musica c'è una forte componente di misticismo e trascendenza, ancora un retaggio del pensiero musicale romantico, che si elegge unico interprete dell'ineffabile e dell'assoluto; ma di nuovo l'interesse principale è per il potere dell'espressione letteraria. Attraverso l'intuizione che possono darsi atti di conoscenza fondati su un diverso ordine dei sensi, Rilke prepara lo spazio dell'ascolto e da lì traduce in poesia la voce segreta delle cose, contrapponendo al frantumarsi dei significati proprio di una società meccanizzata e disumanizzata, la dicibilità assoluta della voce del mondo: è questa la possibilità estrema del racconto di fronte alla crisi del *logos*. La sfera acustica diventa a pieno titolo uno strumento della letteratura e – come vedremo tra poco – proprio nel Novecento sarà spesso per gli scrittori fonte di ispirazione e oggetto privilegiato dell'arte.

4.2. La musica nei racconti di Katherine Mansfield Per completare e riassumere questa asistematica panoramica e rimanere comunque legati alla tematica del *romance*, del desiderio e dell'altro, le considerazioni conclusive sull'intero viaggio attraverso il suono di carta saranno affidate alla lettura in chiave musicoletteraria del racconto *La lezione di canto*, dalla raccolta *Garden-Party* (1922), di Katherine Mansfield, in quanto questo breve ma denso testo si presta in modo particolare a farsi interprete dei principali elementi che caratterizzano l'immagine letteraria della musica.
Già l'*incipit* evoca immediatamente, e su piani diversi, un mondo sonoro e musicale (Mansfield, 1998, p. 409):

> Con la disperazione – una gelida, acuta disperazione – conficcata nel cuore come un perfido coltello, Miss Meadows, in toga e tòcco e con la bacchetta in mano, percorreva i freddi corridoi che portavano alla sala da musica. Ragazze di tutte le età con le gote rosate dal vento, traboccanti d'allegria e di eccitazione dopo la corsa verso la scuola in quella bella mattina d'autunno, si affrettavano, saltellavano, svolazzavano tutt'intorno a lei; dalle aule echeggianti veniva un fitto tambureggiare di voci; una campanella suonò; una voce come di uccello gridò: «Muriel». E poi dalle scale, pam, pam, patapam, venne un tremendo fracasso. A qualcuna era caduto il manubrio ginnico.

Le prime parole, quella *gelida, acuta disperazione* così enfatizzata dai trattini come in un a parte, quel retorico *perfido coltello* tanto melodrammatico, ci trasportano subito in una sorta di parodia dell'opera seria italiana. Ma attraverso la descrizione dell'ambiente, dell'abbigliamento e dell'andatura della protagonista, certo poco adatti al gesto disperato di un nobile personaggio da libretto sette-ottocentesco, il clima vira con una certa rapidità nella *traboccante eccitazione* di una scena d'insieme degna di una commedia musicale: *fitto tambureggiare* di voci, squillo di campanelle, garruli richiami da uccelli e una confusione piena di energia, pur conservando però sempre l'eco della nota falsa iniziale. Ancora nessun riferimento diretto alla musica, ma già un'atmosfera allusiva e metaforica che permette al lettore di percepire il tono generale del racconto: un dramma all'apparenza futile e forse un po' ridicolo, che nasconde dietro l'ironia leggera della

scrittura il vuoto di una profonda disperazione, ma anche gli strumenti per contenerla. Il doppio registro, già di per sé musicale e sempre un po' ambiguo, del melodramma (in parodia) e della commedia (amara) regola l'andamento del testo e governa l'indissolubile intreccio fra i pensieri di Miss Meadows e le prove del coro. «Silenzio, per favore! Subito!» (ivi, p. 410), il mellifluo rituale della lezione di canto, che sempre uguale a se stesso e così rassicurante si ripete ogni volta con i suoi saluti, i suoi fiori, il suo allegro coro iniziale a pagina trentadue del libro di musica, viene bruscamente stravolto perché Miss Meadows ha ricevuto una lettera dal suo fidanzato, che l'ha gettata nella più cupa disperazione (*ibid.*):

Che importanza potevano avere i pensieri di quelle creature per una persona che come lei stava morendo dissanguata, ferita al cuore, al cuore da una simile lettera... «... Sento con sempre maggiore chiarezza che il nostro matrimonio sarebbe un errore. Non che io non ti ami. Ti amo quanto mi è possibile amare una donna ma, per essere sincero, sono giunto alla conclusione che il matrimonio non fa per me e che l'idea di sistemarmi mi dà solo un senso di...» e la parola «ripugnanza», cancellata a malapena, era stata sostituita da «disagio».

I due registri si fanno ancora sentire, questa volta un po' più intrecciati fra loro: dalle immagini forti, dalle magniloquenti anafore dell'aria lacrimosa, alla geniale ironia (insieme patetica e grottesca) di quella parola *cancellata a malapena*. La sbalordita ragazza che siede al pianoforte si sente rivolgere solo un glaciale: «Pagina quattordici, prego, e segna bene gli accenti» (ivi, p. 411). *Segnare il tempo*, ecco il primo vero indicativo riferimento alla musica, che subito viene confermato a tutta la classe dalla squillante voce di Miss Meadows (*ibid.*):

«Pagina quattordici. Cominceremo da pagina quattordici. *Lamento*. A quest'ora dovreste già saperlo bene, ragazze. Lo canteremo senza controcanto, tutte insieme. E senza troppo sentimento. Dovete cantarlo con semplicità, battendo il tempo con la mano sinistra».

Segnare il tempo, cantando *tutte assieme* e *senza espressione*. Dunque il primo gradino dell'interpretazione musicale, ma anche il primo passo

nei pensieri, nella vita interiore di Miss Meadows, che da qui in poi saranno intimamente legati in stretto *contrappunto* alla triste canzone, il cui testo ci viene subito fatto ascoltare con tanto di sillabe allungate dalla melodia (*ibid.*):

Troppo presto, ahimé!, sfioriscon le roose del piacere;
Subito l'autunno cede al cuupo inverno.
Fuggono, ahimé, fuggono i lieti concenti,
All'orecchio che ascolta si perdono lontano.

A questo punto gli elementi del racconto ci sono tutti: l'ambiente, i personaggi, ma soprattutto la lettera e la canzone che prenderanno sempre di più corpo, che acquisteranno senso, che diventeranno sempre più importanti l'una attraverso l'altra (*ibid.*):

Miss Meadows alzò le braccia nelle ampie maniche e cominciò a dirigere con tutt'e due le mani. «...Sento con sempre maggiore chiarezza che il nostro matrimonio sarebbe un errore...» lei scandiva il tempo. E le voci gridavano: *Fuggono, ahimé, fuggono.* Che cosa poteva averlo spinto a scrivere una lettera del genere?

Proprio questo gioco di incastri e di rimandi sembrerebbe autorizzare la prima e immediata metafora della musica di tipo analogico, legata alla forma, che ho già ricordato: quella del *contrappunto* o, per usare un concetto più generale applicabile – come si è visto – alla struttura narrativa, quella della *simultaneità*. Il procedimento della Mansfield è troppo continuato e condotto con mano abile per essere puramente episodico; tuttavia non è su questo piano così vago che si può trovare il senso ultimo dell'immagine musicale. Su un secondo gradino della lettura c'è poi un altro rapporto, ancora di tipo analogico ma che riguarda questa volta il contenuto, tra il significato espresso dalla lettera – l'abbandono, la rottura della promessa di matrimonio – e il testo del *Lamento*, che canta la fugacità dei lieti istanti del piacere: entrambi si muovono su un sottilissimo registro ironico, reso di volta in volta più o meno palese. Una simile prospettiva, pur essendo del tutto giustificata, rimane anche in questo caso alla superficie della scrittura e non ci dice nulla di particolare sull'immagine della musica nel suo rapporto con le strategie del racconto.

Bisogna allora cercare più a fondo e leggere nel sorriso ironizzante (mai beffardo però), come nella parodia dei generi, un sostrato nostalgico: la dimensione del *romance* è irrimediabilmente perduta e per questo se ne fa parodia; appare ridicola nel suo richiamare la pienezza dei sentimenti, ma pone un problema con cui confrontarsi.

La musica fa parte integrale del tormentoso bagaglio di esperienze messo insieme dalla giovane Mansfield. Prima come aspirante violoncellista, poi nelle sue relazioni sentimentali con musicisti, e ancora nelle parti di corista in compagnie liriche itineranti, per sbarcare il lunario. Ma infine la vocazione letteraria ha il sopravvento e prende la via del racconto breve, del tempo breve, del segmento di tempo messo in rilievo e articolato fino in fondo attraverso una scrittura ritmica e ansiosa, che inquadra cose e persone sempre dalla giusta distanza, evita un coinvolgimento avventato, giudica con sguardo severo e divertito, ma non resta mai indifferente. Il motore di questo sguardo – che però nella nostra prospettiva si potrebbe anche definire *ascolto* – è la memoria.

La memoria letteraria della Mansfield non è luogo di immersione, alveo protetto, porto sicuro in cui dimorare, ma neanche conflitto interiore, gabbia ossessiva o coscienza irrisolta. È piuttosto un espellere la memoria da sé, un atto consapevole di collocare a distanza; è uno strumento di oggettivazione, in cui il tempo tende quasi naturalmente a farsi spazio, che si realizza nella messa in scena dell'*altro*, e di un *desiderio* irraggiungibile, perso nel perenne ondeggiare, tra ordine e disordine, delle cose. E rappresentare l'altro non è meno doloroso di rappresentare il Sé, quando le immagini emozionali si sovrappongono alle immagini visive e le isolano, le rendono estranee al contesto, per aggregarle poi ancora in una sequenza che ha smarrito i primi nessi causali e ne ha creati di nuovi, inspiegati, astratti, più spesso perturbanti; come quel canto che irrompe nel bel mezzo di un ricordo che invita al sorriso: «Come si era divertita all'idea! Era così tipicamente maschile pensare all'utilità di tre spazzole da cappello! *All'orecchio che ascolta*, cantarono le voci» (ivi, p. 412).

La creatività, la ricerca dell'*armonia*, il coraggio di confrontarsi con le cose, un senso cupo di disperazione convivono nel talento narrativo della Mansfield – come lei stessa conferma in lettere e diari – alla perenne ricerca di un Io che sfugga a un'illusoria quanto mutevole coscienza

soggettiva priva di sostanza, e sia invece continuo e permanente, capace di rivelarsi in un momento di percezione diretta, immediata, nella sua concretezza quasi fisica, nel suo *corpo*. In un simile sforzo la memoria svolge un'essenziale attività ordinatrice e poietica ed è la musica, l'immagine letteraria della musica, la metafora musicale che può incaricarsi di offrire il senso di questa scrittura, come mostra questo brano tratto da *Preludio*, un racconto della Mansfield contenuto nella raccolta *Felicità* (1920) (Mansfield, 1998, pp. 35-6):

Nella sala da pranzo, alla luce tremula di un fuoco di legna, Beryl suonava la chitarra seduta su uno sgabellino. Aveva fatto il bagno e si era cambiata. Ora indossava un abito di mussola bianca a pallini neri e si era appuntata una rosa di seta nera tra i capelli.

La natura ormai riposa, amore,
e tutti sono andati via.
Dammi la tua mano, amore,
voglio tenerla nella mia.

Suonava e cantava quasi a se stessa, si osservava suonare e cantare. La luce del camino illuminava le sue scarpe, il ventre rosso della chitarra e le sue dita bianche... «Se fossi fuori della finestra e guardando dentro mi vedessi, rimarrei piuttosto colpita» pensava. Suonò l'accompagnamento ancora più piano – ora non cantava, ascoltava.

«...La prima volta che ti vidi, bambina (oh tu credevi d'essere sola) stavi seduta con i piedini su uno sgabello e suonavi la chitarra. Dio non posso mai dimenticare...». Beryl alzò di scatto la testa e ricominciò a cantare.

La struttura di base è simile: il luogo, il personaggio e un grande rilievo all'andamento descrittivo confluiscono in un canto che mette in scena l'*altro* (*suonava e cantava quasi a se stessa, si osservava suonare e cantare*) e stacca l'immagine emozionale nel frammento di un tempo trasformato in spazio alla luce del camino, che fissa i particolari (le scarpe, il corpo della chitarra, le dita). La coscienza, sul ritmo della musica, si pone fuori di sé e si inquadra da lontano nella cornice della finestra; e in modo quasi impercettibile, insieme all'accompagnamento musicale che si fa sempre più delicato, lo sguardo diventa *ascolto*, il fantasticare desiderio, e questo subito memoria futura, ricordo del

desiderio dell'*altro*. La musica qui *è* il corpo della memoria e della scrittura, la sua possibilità di senso, in cui tutto sembra «far parte di un unico, misterioso movimento» (ivi, p. 49). Nella concretezza del corpo della musica il tempo è insieme abolito (il presente che crea memoria da un futuro immaginario) e reso visibile, articolato nell'epifania dell'attimo come unità di un senso che non si lascia mai interamente afferrare. È il dramma di sentirsi inautentica che inquieta la ragazza alla chitarra, la dolorosa scissione irrisolvibile tra la falsa e la vera Beryl, che si consuma per lo più davanti a uno specchio (il possibile luogo della visione dell'*altro*), senza mai trovare riposo, anzi alimentando l'ansia della fanciulla, che è l'ansia stessa della scrittura.
Si arriva allora a ripercorrere di nuovo il funzionamento dell'immagine musicale nel testo letterario (Pautrot, 1984, p. 231):

la musica "romanzesca" guarda alla storia del soggetto e la fa "sentire", cifrata, nelle descrizioni musicali, restituendone un'epifania e incarnando l'enigma del desiderio. Si assiste così alla nascita del senso, insieme all'apparizione nel libro della presenza frammentaria e complessa del soggetto. La parola priva di materia della scrittura attinge a una fonte corporea. La musica diviene allora il "corpo" concreto della scrittura.

Se ora torniamo alla nostra Miss Meadows alle prese col suo piccolo coro vedremo che al principio c'è il tempo e nell'accento c'è già il corpo della musica che occupa uno spazio visibile nel tempo; il corpo in cui la disperazione della donna abbandonata può prendere la forma esatta e affilata del pensiero, della memoria, del *desiderio*, dell'*altro*, rispecchiandosi nel canto, crescendo con esso e trovando il suo posto nella scansione della musica.
C'è poi l'atto del ripetere, intrinseco al senso musicale e mai identico a se stesso (Mansfield, 1998, p. 412):

«Da capo, – disse Miss Meadows, – ma questa volta col controcanto. Sempre senza sentimento». *Troppo presto, ahimé!* Con la malinconia aggiunta dai contralti era difficile non rabbrividire. *Sfioriscon le rose del piacere.* L'ultima volta che era venuto a trovarla Basil aveva una rosa all'occhiello [...].
I lieti concenti, gemettero le voci. I salici, fuori delle finestre alte e strette, ondeggia-

vano al vento [...]. «...Il matrimonio non fa per me...». Le voci tacquero; il pianoforte aspettava.

Con l'aggiunta dell'armonia la musica si fa ancor più melanconica; l'immersione nel canto coincide con l'espulsione di un'altra scheggia di memoria (le *rose del piacere* diventano le rose di Basil), che insieme ai *lieti concenti* (canti armoniosi e piacevoli) si condensa nel paesaggio circostante (ancora una finestra a focalizzarne l'inquadratura); e di nuovo l'immagine piacevole della vita di coppia che si spegne in una frase di quell'ultima lettera fa eco allo sfiorire della canzone. La ripetizione: ecco il modo in cui la Mansfield controlla il tempo del racconto e ne scandisce il ritmo, che somiglia molto all'idea di ritmo sentita da Edward Morgan Forster: da una parte – quello più semplice – «una variazione sommata a una iterazione», dall'altra – quello più complesso – quando, «dopo che l'orchestra tace, udiamo ancora qualcosa che in realtà non è mai stato suonato» (Forster, 1991, p. 162). Invece di confondersi nel magma indistinto dell'inconscio, i fantasmi della lettera si concretizzano nel triste *Lamento* che le fanciulle cantatrici intonano con sempre maggiore immedesimazione (fino a spaventarsi, fino a far brillare qualche lacrimuccia), alimentata dalla capacità proiettiva di Miss Meadows che smonta e rimonta, nel breve giro musicale di quattro versi, l'immagine del suo desiderio negato d'amore.
Ma ora che lo conosciamo, che l'abbiamo imparato, che è uscito da noi e ci guarda e lo guardiamo nella sua oggettiva consistenza – il canto e il senso di vuoto, di estraneità – solo ora si può aggiungere anche il sentimento (Mansfield, 1998, pp. 412-3):

«Ma ora che lo sappiamo bene, lo canteremo con sentimento. Con quanto più sentimento potete. Pensate alle parole ragazze. Usate l'immaginazione. *Troppo presto, ahimé!*» gridò Miss Meadows. «Deve prorompere – forte – come uno scoppio di dolore. E poi, nel secondo verso, deve sembrare che in quel *cupo inverno* soffi un vento freddo. *Cupo inveerno!*» *gridò* in un modo così orribile che Mary Beazley, sul suo sgabello, sentì un brivido correrle giù per la schiena. «Il terzo verso dovrebbe essere un crescendo. *Fuggono, ahimé, fuggono i lieti concenti*, sempre più forte fino all'inizio dell'ultimo verso, *All'orecchio*, e poi quando siete a *che ascolta* dovete

cominciare a morire – a sfiorire, finché *si perdono lontano* deve essere solo un tenue sussurro. Potete rallentare quanto volete sull'ultimo verso. Avanti, per favore».

Ripetere ancora una volta *con quanto più sentimento* dunque, usando l'*immaginazione*. Adesso si tratta di interpretare, un atto essenziale per attribuire il senso, che però presenta peculiarità diverse – come ci ricorda Adorno – se riferito alla musica o al linguaggio (e nella categoria del linguaggio possiamo comprendere sia l'affollarsi di pensieri nella mente di Miss Meadows, sia il luogo letterario che ce li offre, l'uno dall'altro indissolubili nella scrittura della Mansfield). Limitandosi a quanto qui interessa, interpretare un testo scritto (per Miss Meadows la lettera di Basil, per noi il racconto *La lezione di canto*) significa in primo luogo capire; interpretare un testo musicale ha come risultante necessaria il *fare* musica, cioè eseguire. Non è un semplice attributo della musica, ma una parte integrante di essa; l'interpretazione è *performance*, è il corpo musicale che rivela se stesso soprattutto nella mimesi (Adorno, 1963). Non a caso allora – ci sembra – in questo passaggio del racconto l'intreccio tra il canto e la vicenda interiore di Miss Meadows si articola in modo diverso, distendendosi in due più ampi momenti. Prima c'è la proposta di interpretazione musicale di tutto il testo, che ormai possiamo leggere nel suo pieno portato metaforico; poi, mentre il coro esegue, per Miss Meadows e per noi lettori l'interpretazione della lettera e delle sue conseguenze si sostituisce completamente alla triste melodia, ma proprio da questa è messa in primo piano, scandita, fatta oggetto, articolata nel suo tempo e racchiusa nel suo spazio (Mansfield, 1998, p. 413):

Troppo presto, ahimé! «...e l'idea di sistemarmi mi dà solo un senso di ripugnanza...». Era ripugnanza la parola che aveva scritto. Come dire che il loro fidanzamento era definitivamente rotto. Rotto! Il loro fidanzamento! La gente era già rimasta abbastanza sorpresa quando si era fidanzata. L'insegnante di scienze in principio non voleva crederci, ma nessuno era rimasto più sorpreso di lei. Aveva trent'anni, Basil ne aveva venticinque. Era stato un miracolo, un vero miracolo, sentirgli dire mentre tornavano a casa dalla chiesa in quella notte così buia: «Sai, non so come, ma ho scoperto di volerti bene». E le aveva afferrato un capo del boa di struzzo. *All'orecchio che ascolta si perdono lontano.*

Attraverso il doppio registro di cui già si è parlato, nella sottile ironia e nell'umorismo che pervadono questa straordinaria scrittura l'Io continuo e permanente, espulso sull'onda della musica, fatto corpo, sfuggendo per un istante alla rete dell'inautenticità mascherata dal desiderio, nell'ansia del suo momento di epifania incontra l'*altro*. E non ci stupisce a questo punto, al crescendo parossistico dell'intensità musicale e della coscienza, un'altra ripetizione, un nuovo *da capo* che sconvolge l'emotività delle giovani cantatrici, si riflette sul paesaggio, e provoca la breve scintilla della coscienza – il *blazing moment* nel vocabolario della Mansfield – di cui subito si impadroniscono le rigide convenzioni sociali (ivi, pp. 413-4):

«Da capo!».

Troppo presto, ahimé! Le ragazze più grandi erano paonazze; qualcuna delle più giovani si mise a piangere. Grosse gocce di pioggia battevano contro i vetri, e si udivano i salici sussurrare «... non che io non ti ami...».

«Ma, caro, se mi ami» pensò Miss Meadows «non importa quanto grande sia il tuo amore. Amami pure come puoi». Ma sapeva che lui non l'amava. Non essersi nemmeno preoccupato di cancellare bene quella parola «ripugnanza» perché lei non potesse leggerla! *Subito l'autunno cede al cupo inverno.* Per giunta, avrebbe dovuto lasciare la scuola. Non avrebbe più potuto guardare in faccia l'insegnante di scienze né le sue allieve quando la cosa fosse risaputa. Sarebbe dovuta scomparire. *Si perdono lontano.* Le voci cominciarono a morire, a sfiorire, a bisbigliare... a svanire...

La modernità dei procedimenti narrativi della Mansfield, capaci di integrare con assoluta naturalezza l'immagine musicale, conferendole anzi un valore conoscitivo e un potere emotivo altrimenti difficili da immaginare, suggerisce a questo punto una piccola nota al pensiero di Adorno attraverso Valéry, che scrive nella *Première leçon du cours de poétique* (*Prima lezione del corso di poetica*, 1937): «l'esecuzione del poema è il poema». Secondo la teoria della ricezione il senso di un testo non deriva solo dall'atto che lo produce (o lo crea), esso si può dire compiuto quando viene letto e quindi (ri)costruito nella mente del lettore. Come la musica anche un testo letterario deve venire "eseguito", e il senso di un'opera appare nel risultato di un rapporto dialogico complesso tra chi scrive e chi legge, tra le strategie compositive e quelle percettive. Da que-

sto punto di vista l'immagine musicale come metafora acquista un particolare valore all'interno del testo, poiché il suo uso letterario rispecchia un dualismo simile.
All'aspetto indeterminato e singolare della musica, alla sua ineffabilità, lo scrittore attribuisce, più o meno consapevolmente, il senso metaforico immediato della propria visione del mondo. Sulla forza della musica come presenza, come corpo, invece, si costruisce quella componente dell'esistenza che è comune a tutti, a cui si accompagna l'immagine della musica e spesso sembra precederla, anticipando il vissuto di colui che legge, che interpreta, che esegue. *Ma sapeva che lui non l'amava*: una verità semplice solo per un interprete/esecutore distratto, allora; la densa struttura del racconto, infatti, con il determinante valore metaforico assegnato alla musica, la trasforma in una condizione esistenziale emblematica. Tutto il perfetto equilibrio del doppio registro espressivo si costruisce per intero intorno all'immagine musicale e resta in bilico tra lo sguardo tagliente della Mansfield sui suoi personaggi, sul lato anche ridicolo delle situazioni, e lo sguardo invece carico di compassione (nel senso etimologico) per l'aprirsi del vuoto dei sentimenti, per l'apparire del fantasma della solitudine, per la difficoltà di riconoscere se stessi. La mimesi che la musica realizza nelle pagine del racconto non è solo diretta a riprodurre la realtà, ma soprattutto a ricercare, avvalendosi di un ampio procedimento sinestetico, una profonda coerenza interna della struttura narrativa, diversa da quella più tradizionale incentrata sullo sviluppo dell'intreccio o dei personaggi. Tuttavia, la musicalità del racconto non risiede soltanto nel tentativo di riprodurre attraverso la scrittura specifiche caratteristiche musicali, ad esempio la ripetizione o la simultaneità. Certo, c'è anche questo – come ci ricorda Prieto (2002) –, soprattutto se assumiamo *ripetizione* e *simultaneità* come categorie non esclusivamente pertinenti al discorso musicale, ma forse si deve guardare (ascoltare) altrove.
In primo luogo – si è visto – il rapporto della musica e del suo uso metaforico all'interno della scrittura letteraria con il tempo assume una duplice valenza. In una modalità della percezione più istintiva, la musica sembra sospendere il tempo, revocarlo o espanderlo all'infinito, per accedere in modo immediato a una dimensione della coscienza che si

potrebbe definire metafisica; così avviene nell'episodio di Dante e Casella, o in quello del fiume sonoro di Wackenroder. Ma la musica può anche diventare la struttura del tempo, renderlo visibile, renderne conto, e proprio per questo motivare la possibilità del ricordo, della nostalgia, del pensiero stesso, poiché li inserisce in una struttura praticabile, li riempie di senso. La musica dunque permette al tempo, insieme a tutto ciò che gli è connesso, di sfuggire all'ineffabilità e di essere pensato; e chi suona, chi ha a che fare con metronomi, battute e prassi esecutiva sa bene queste cose. In entrambi i casi le immagini letterarie della musica ci rendono comunque sensibili nei confronti del problema tempo, che si travasa nella dimensione dello spazio.

Facendosi *corpo*, la metafora musicale blocca e articola il tempo del racconto, mette di fronte alla presenza dell'altro, indaga il desiderio, spinge lo sguardo del soggetto all'origine del Sé, agendo sia sul piano antropologico sia su quello psicanalitico della percezione e del vissuto. I *blazing moments* della Mansfield possono accendersi vicino a una finestra, davanti a uno specchio, oppure durante le più semplici azioni quotidiane; ma forse solo quando la miccia è offerta da un'immagine musicale riesce pienamente comprensibile il complesso rapporto con il tempo e lo spazio, con il corpo e la memoria, che questa scrittura sa intrecciare. Solo il suono di un organetto incrina per un attimo il mondo algido e ordinato che nasconde la vita mai vissuta delle due sorelle di *Le figlie del defunto colonnello*, un altro racconto da *Garden-Party* (Mansfield, 1998, pp. 330-3):

Ma in quel momento un organetto cominciò a suonare per la strada, Josephine e Constantia balzarono in piedi simultaneamente.
«Corri, Con» disse Josephine. «In fretta, ci sono sei pence sul...».
Poi ricordarono. Non aveva importanza. Non avrebbero mai più dovuto mandar via il suonatore di organetto [...].
Dall'organetto scaturì una vera fontana di note gorgoglianti, rotonde e gioiose, che si dispersero con noncuranza.
Constantia alzò le grosse mani fredde come per acchiapparle, poi le lasciò ricadere. Si avvicinò al suo Buddha preferito sulla mensola del caminetto. L'immagine di pietra e d'oro [...] sembrava sorridere in modo diverso. Sapeva qualcosa; aveva un segreto [...].
Finché l'organetto continuò a suonare Constantia rimase a indagare davanti al suo

Buddha, ma non come al solito, non in modo vago. Questa volta il suo indagare era come una smania [...]. Che senso aveva avuto tutto quanto? E ora? Ora?

Il flusso monotono, sempre uguale, senza forma, di un'esistenza vuota e inautentica condotta all'ombra di un genitore-padrone viene portato allo scoperto, fatto vedere, oggettivato dalla musica, che nel suo andamento lamentevole diviene metafora di un vertiginoso e subito distolto sguardo sul nulla. Finché la melodia da strada continua a farsi sentire riversandosi nelle cose tutto sembra diverso, la memoria trova nuovi appigli e la coscienza con un brivido vede finalmente se stessa. L'ansia si fa interprete di questo nuovo ritmo e intuisce altri mondi possibili; ma quando la musica svanisce, anche la scintilla si spegne e il corpo si rifugia di nuovo nell'oblio.
Ma non possiamo lasciar dissolvere così anche la nostra Miss Meadows assieme alle voci del suo coro, perché a questo punto del racconto ecco un piccolo colpo di scena. Un telegramma di Basil rimette le cose a posto: è stato solo un momento di follia, ora bisogna dimenticare quella lettera, tutto è come prima, il fidanzamento non è rotto, il matrimonio si farà... Miss Meadows torna di corsa alla sala della musica; ed eccoci di nuovo, «sulle ali della speranza, dell'amore, della gioia» (ivi, p. 415), nel clima da parodia di un finale d'opera, in cui conflitti e dissidi si ricompongono al lieto scioglimento della vicenda (ivi, pp. 415-6):

«Pagina trentadue, ragazze, pagina trentadue».
Qui oggi veniamo cariche di fiori,
Ceste di frutta e nastri colorati,
Per felicita-a-rci...
«Ferme! Ferme!» gridò Miss Meadows. «È orribile. È spaventoso». E rivolse alle allieve un sorriso raggiante. «Che cosa vi succede? Ma ragazze, pensate a quello che state cantando. Usate l'immaginazione. *Cariche di fiori. Ceste di frutta e nastri colorati*. E poi *felicitarci*». Miss Meadows s'interruppe per un attimo. «Avete un'aria troppo triste, ragazze. Questo bisogna cantarlo con calore, con allegria, con entusiasmo. *Felicitarci*. Ricominciamo. Veloci. Tutte insieme. Avanti!».
E questa volta la voce di Miss Meadows si levò sopra le altre – piena, profonda, vibrante di sentimento.

Il finale del racconto sembrerebbe quasi contraddire tutto ciò che si è cercato di mostrare finora sulla funzione dell'immagine letteraria della musica come metafora. *Usate l'immaginazione*: ma come – si protesterà – la stessa struttura per dire l'opposto, ancora la musica (in realtà si tratta di un'altra canzone, ma non ha molta importanza) per cancellare quel breve attimo della coscienza? Sì, certo; ma è proprio questo invece che conferma la grande flessibilità figurale della musica come strumento di senso per il testo letterario. Il referente musicale, il dover immaginare la musica dalla pagina, infatti, fornisce una chiave immediata d'accesso alle cose, alle situazioni, ai sentimenti, alle idee; non si tratta però – e si è visto – solo di una sovrapposizione, ma anche di una prossimità, che reagisce al complesso gioco tra senso e desiderio, tra parola e corpo, risponde del rimosso che si manifesta nel testo rendendolo dicibile senza sostituirsi completamente a esso. Allo stesso tempo, proprio assecondando questa proprietà fluida della musica, il suono di carta accoglie e interpreta, con la stessa immediatezza e secondo i principi dello stesso gioco, ogni proiezione significante o emotiva che gli si voglia attribuire. Per questo motivo esso è altrettanto capace di accendere una scintilla di coscienza e poi di dirottarla per un'altra via con lo stesso gesto.
Diverse – si è detto – sono le occasioni che innescano i *blazing moments* nei racconti della Mansfield, però forse solo un'immagine riuscita della musica sa rendere in modo così compiuto, e moderno, la complessità psicologica e concreta del reale, del vissuto, della sfera emotiva, fino a comprendere in sé anche il suo possibile contrario; che poi tanto contrario non è. Viene da chiedersi, infatti, quale sia il senso di questa nuova gioia che cancella la lettera di Basil sotto le note di una canzone. È il bisogno di credere, a qualunque prezzo, nella possibilità dell'amore; il bisogno, che si è fatto avanti con più forza alla coscienza proprio nel momento del disinganno, di consegnare il desiderio a una sia pure immaginaria pienezza dei sentimenti, che trova appunto negli eccessi del melodramma e nella semplicità della melodia popolare la sua ragion d'essere. È un bisogno mediato dalla Mansfield con le armi dello sguardo ironico e della parodia proprio perché appartiene solo alla vita interiore del personaggio e non ha riscontro in ciò che lo circonda. I *blazing moments* – parenti stretti delle *epiphanies* di Joyce o dei

moments of being di Virginia Woolf – sono segni dell'amore che emergono da un altrove per confrontarsi con un presente in cui l'amore non c'è. E questo altrove nel romanzo moderno è già la via alla solitudine e all'interiorizzazione in cui ripiega il *romance* e che ha il suo simbolo – ad esempio – nella vicenda di Emma Bovary: in un tempo e in uno spazio privi di contorni, in una civiltà senza amore, non è più possibile il classico intreccio romanzesco e quindi neppure il percorso di una presa di coscienza del personaggio che attraversi il *romance*, gli dia un posto nella storia e nell'esistenza, e infine se lo lasci alle spalle. Da una struttura che ha smarrito il tradizionale filo conoscitivo dell'esperienza emerge un diverso rapporto con il tempo, la memoria e il desiderio; inaugurato da Proust nel meccanismo della memoria involontaria, che però può ancora farsi elemento costruttivo di un intero universo, questo rapporto diventa nel *blazing moment* un istante di intuizione, testimone del sogno e del disincanto: il mondo si offre sotto forma di rumori sgradevoli, e solo nel ricordo, nella nostalgia e nel desiderio dimora la possibilità dell'amore. La musica, soprattutto attraverso i meccanismi della sua ricezione, dell'ascolto, del suo essere nel tempo e nella memoria, del suo darsi come immagine immediata del sentimento, è allora il mezzo ideale che permette all'amore, tra speranza e disinganno, di attraversare la coscienza.
In *Il suo primo ballo*, ancora un racconto da *Garden-Party*, questa ricchezza di capacità metaforica del suono di carta, questa sua capacità di piegarsi ad accogliere il senso in tutte le sue sfumature è particolarmente visibile (ascoltabile). L'emozione di Leila per il suo primo ballo in società è straordinaria; lei che fino ad allora era sempre vissuta in campagna, un po' fuori dal mondo, si ritrova presa in un vortice di colori, immagini e suoni che la rendono euforica (ivi, p. 405):

Il suo primo ballo! Non era che l'inizio di tutto. Le sembrava di non aver mai saputo prima di allora che cosa fosse la notte. Fino a quel momento era stata buia, silenziosa, spesso bellissima – oh sì – ma anche triste. Solenne. E ora non sarebbe stata così mai più: era diventata abbagliante di luce.

E la musica è *una grande ondata* che si rovescia *sul pavimento luccicante*, «rompendo i gruppi in coppie, sparpagliandole e facendole

girare vorticosamente» (ivi, p. 403). Ma uno dei cavalieri di Leila è diverso dagli altri: un vecchio un po' grigio che pare proprio fuori posto in quello scintillio; con un certo compiaciuto cinismo fa strani discorsi a Leila e la proietta in un tempo futuro, ma che non sembra poi tanto lontano, in cui la ragazza, sfiorita la giovinezza, si ritroverà a un altro ballo, in un'altra sala piena di luci e di suoni, ma seduta in disparte, cercando di sorridere mentre rimpiange il passato (*Troppo presto, ahimé!, sfioriscon le roose del piacere*). E allora l'ascolto della musica cambia (ivi, p. 406):

> Era – poteva essere vero? Suonava terribilmente vero. Allora, quel primo ballo, non era che il principio dell'ultimo? Sembrò che la musica cambiasse; adesso era triste, triste; si alzava sopra un grande sospiro. Oh come tutto cambiava in fretta! Perché la felicità non durava per sempre? Per sempre non era affatto troppo.

Questa volta la musica è proprio la stessa *musica meravigliosa* che prima l'aveva avvolta nel suo fluire elettrizzante. La struttura del tempo diventa per un attimo qualcosa di concreto, quasi fisico, in cui l'immagine futura è in realtà un ricordo già vissuto in un altro corpo. Leila resta in piedi, appoggiata al muro «battendo il tempo col piede» (*ibid.*). È un gesto inconscio, originario, che richiama il corpo a se stesso, nel duplice istinto di smentire il tempo, sospenderlo, e insieme di ritrovare un andamento ordinato al fluire della psiche. Così un'anonima musica da ballo si fa interprete della dialettica tra stasi e moto, cambia il ritmo delle cose e sull'onda di questo nuovo ritmo cambia anche il modo del pensiero, la percezione del desiderio e dell'altro. La vita *è* ricordo, ma solo perché si è dimenticato, e si può, si deve dimenticare, nella struttura tangibile del tempo, nel flusso udibile della musica che va avanti. *Leila non aveva più voglia di ballare*: «Ma subito si udì un motivo dolce, struggente», un altro cavaliere si presenta, un altro giro di danza inizia, Leila non vorrebbe: «Ma dopo un attimo solo, dopo un solo giro i suoi piedi scivolavano veloci»; e urtando per caso nel volteggio della danza il vecchio grigio «lei gli sorrise più raggiante che mai. Non lo riconobbe nemmeno» (ivi, p. 407). Ricordare e dimenticare, dunque, ma trattenere la scintilla: come un grande smarrimento, o come una piccola forza; con l'immagine della

musica che diventa metafora di questo passaggio, di questa connessione (*Per felicita-a-rci...*).
A *pagina trentadue* il tempo e lo spazio di Miss Meadows ritrovano significato, slancio e durata, ancora una volta dicibili proprio attraverso lo stesso meccanismo che per un attimo li aveva straniati e messi in distanza; la metafora musicale non è uno strumento di verità, ma di senso, che rende visibile (udibile) l'ordine complesso delle cose. L'ultima immagine del racconto è una straordinaria inquadratura di tipo cinematografico: vediamo il coro che inizia a cantare, e poi uno stacco – o anche uno zoom – sul primo piano di Miss Meadows, la cui voce ora supera tutte le altre, *vibrante di sentimento*. E il testo/inquadratura accoglie in sé con naturalezza la sua immagine musicale, che anzi qui lo sostanzia e lo motiva; di nuovo, si è già visto in Hoffmann, la musica come metafora è anche segnale di uno stile narrativo: lì quello romantico, che tanto ha condizionato l'arte dei suoni, qui il moderno, che tenta altre possibili immagini, altre possibili musiche.

Per riassumere...

- Anche i fenomeni sonori, come il suono delle campane o il canto dell'usignolo, possono diventare parte essenziale della struttura letteraria, rappresentare una particolare dimensione dello spazio e del tempo (Manzoni), oppure dare voce alle istanze del desiderio (Maupassant).
- La coesistenza di sguardo e ascolto dà voce, nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke, ai dubbi e ai conflitti della percezione e del pensiero, incarnandosi nella metafora del saper ascoltare, tra rumore, suono e musica.
- Il racconto *La lezione di canto* di Katherine Mansfield è particolarmente adatto a riassumere i principali elementi che caratterizzano l'immagine letteraria della musica. Lo stile narrativo alterna i toni del melodramma e della commedia, mentre la musica dà voce al mondo del *romance* (cioè il mondo dei sentimenti autentici e delle passioni assolute) e alla sua utopia. Su un primo livello di letteratura c'è poi il rapporto tra il senso della canzone e la vicenda narrata. Su un secondo, e più intimo livello, c'è l'uso della musica come metafora, che si fa interprete

della memoria, del desiderio e di ogni momento perturbante o scintilla della coscienza della protagonista. L'immagine musicale rende così, in modo compiuto e moderno, la complessità del reale, del vissuto e della sfera emotiva. Allo stesso tempo la musica diviene anche specchio di uno stile narrativo che inventa nuove strade per raccontare una storia.

Glossario

Per le definizioni contenute in questo piccolo glossario dei termini musicali utilizzati in queste pagine si è preso a modello A. Quattrocchi, *La musica in cento parole. Un piccolo lessico*, Carocci, Roma 2003, a cui senz'altro si rimanda per approfondimenti ulteriori.

Armonia Si ha quando due o più suoni sono prodotti simultaneamente e la loro sovrapposizione e avvicendamento seguono una determinata logica intrinseca. Questa concatenazione di accordi risponde, nell'*armonia* classica, a regole precise, paragonabili alla sintassi del linguaggio verbale e scritto. Nasce nel Seicento, stabilisce le sue regole nel Settecento e, per la crisi del sistema tonale, produce alla fine dell'Ottocento un linguaggio in cui gli accordi vengono impiegati a prescindere dalla loro funzione nel discorso. Le avanguardie del Novecento, infine, spesso hanno messo in discussione la stessa idea tradizionale di armonia.

Contrappunto Tecnica compositiva che consiste nel sovrapporre fra loro due o più linee melodiche. Il termine deriva dal latino *punctum contra punctum* (nota contro nota). Nasce con l'esigenza di organizzare e rendere possibile l'andamento simultaneo e parallelo di più voci autonome. Dopo essere stato per secoli uno dei modi privilegiati della scrittura musicale, dalla seconda metà del Settecento passa in secondo piano, per tornare in auge nel Novecento, soprattutto con i compositori della scuola di Vienna (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern).

Dominante Termine legato al concetto di *tonalità*, che è un sistema convenzionale di organizzazione dei suoni basato su una sequenza di note, disposte secondo uno schema preciso, detta *scala*. Ogni scala stabilisce al suo interno un rapporto gerarchico tra i suoni. La *dominante* è il quinto grado della scala (ad esempio, il sol in quella di do maggiore o minore). Si chiama così perché su di essa tendono a confluire tutte le situazioni di tensione e distensione prodotte nell'ascolto da una musica costruita secondo i principi dell'armonia classica, prima di sciogliersi e risolversi sulla *tonica*, la nota principale che dà anche il nome alla *tonalità*.

Forma-sonata Da non confondere con la *sonata*, che è una composizione, di solito, per uno o due strumenti, quasi sempre divisa in più parti, o movimenti. La forma-sonata è invece una tecnica di composizione che può essere utilizzata per uno o più movimenti – ad esempio – della sonata o della *sinfonia*. Si basa, di norma e in modo schematico, su due idee musicali più importanti, generalmente in contrapposizione tra loro (si parla allora di forma *bitematica*), che si confrontano in tre sezioni principali (si parla allora di forma *tripartita*): un'*esposizione* che presenta le due idee in *tonalità* differenti (di solito una in *tonica* e l'altra in *dominante*), uno *sviluppo* in cui il materiale tematico viene elaborato liberamente, una *riesposizione* in cui le due idee vengono riepilogate, ma questa volta nella stessa *t*onalità. Alla base della forma-sonata, che si sviluppa a partire dalla seconda metà del Settecento, c'è comunque il concetto di dialettica tra diverse idee musicali.

Fuga Forma musicale basata sul contrappunto e soggetta ad alcune regole specifiche. Schematicamente, una fuga può essere articolata in tre sezioni: un'*esposizione* che presenta l'ingresso delle diverse voci in sequenza (spesso tre o quattro), ciascuna delle quali comincia con la medesima idea tematica, detta *soggetto*; uno *svolgimento* che alterna momenti di elaborazione del materiale (*divertimenti*) a *riesposizioni* degli ingressi delle voci in tonalità diverse; uno *stretto* che comporta una nuova esposizione di tutte le voci, ma a distanza ravvicinata, come una sorta di ricapitolazione riassuntiva. La caratteristica principale della fuga è quella di essere una composizione basata su una sola idea tematica da cui parte tutta la costruzione contrappuntistica.

Leitmotiv Termine tedesco generalmente tradotto con *motivo conduttore*. Di solito si riferisce a un'idea musicale a cui viene attribuito un significato extramusicale simbolico, intellettuale o descrittivo. È spesso legato alla tecnica compositiva di Richard Wagner (che però non usa mai questa parola), che lega alla base del discorso musicale basato sulla ripetizione paratattica dei motivi e sul dispiegarsi continuo dell'intreccio del tessuto musicale. La tetralogia wagneriana *L'anello del Nibelungo*, ad esempio, è ricca di Leitmotiv legati a personaggi, cose, fatti, concetti ed emozioni.

Lied Termine tedesco intraducibile, poiché *romanza* o *canzone* non ne rendono per nulla la specificità. Dal punto di vista del testo si tratta di "poesia per musica", nella sua accezione più nobile. In senso moderno il Lied è essenzialmente un brano per voce e pianoforte la cui composizione è coltivata – all'incirca – dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del Novecento.

Movimento (o tempo) Letteralmente definisce l'andamento (cioè la velocità) con cui dovrebbe essere eseguita una composizione musicale o una sua parte, e viene indicato in genere all'inizio del brano con una parola (allegro, lento, affettuoso, presto ecc.). Per estensione, tuttavia, il termine è utilizzato soprattutto per designare ognuna delle parti (spesso autonome e concluse) di una sonata, di un concerto, di una sinfonia ecc.

Musica a programma Con questa espressione ci si riferisce a tutta la musica che, in modo diverso, si ispira o fa riferimento a fattori extramusicali e nasce da un'idea razionalistica che considera la musica un'imitazione della natura. Soprattutto nell'Ottocento, alla prassi imitativa e al simbolismo si aggiunge l'espressione di stati d'animo e sentimenti, spesso suggeriti da un testo letterario che funge da modello per la composizione.

Musica assoluta Con questa espressione ci si riferisce a una musica priva di qualsiasi riferimento o vincolo esterno: al linguaggio verbale, a un testo poetico, al teatro, alla danza, alla descrizione della natura ecc. È assoluta proprio perché sciolta da ogni rapporto con il contingente, da ogni altra arte o dimensione, e per questo più facilmente libera di attingere l'assoluto. Soprattutto nel pensiero teorico dell'Ottocento viene in genere contrapposta alla musica a programma. Anche se il concetto era già ampiamente noto e dibattuto, fu Richard Wagner a coniare l'espressione nel 1846. Per tradizione, le opere strumentali di Mozart, Haydn e Beethoven sono considerate come i supremi esempi di musica assoluta, in particolare i quartetti per archi, le sonate, i concerti e le sinfonie.

Opera È il termine più comune per indicare una composizione musicale per il teatro, nata in Italia alla fine del Cinquecento, che generalmente si avvale di cantanti solisti (che interpretano personaggi), coro, orchestra, scenografie e costumi, e che si è evoluta in una grande varietà di tipi differenti. È una forma di rappresentazione molto sofisticata che si basa sulla musica, sul libretto (il testo cantato) e sull'aspetto spettacolare. Tra i molti sinonimi, *melodramma* si può usare in modo più specifico per designare l'opera romantica italiana. Nella distinzione più semplice, si dice *opera seria* se ha tema eroico o tragico e ambientazione spesso storica; *opera buffa* se di carattere allegro e argomento di norma contemporaneo.

Pedale Nota prolungata nel registro grave su cui le voci superiori continuano il loro movimento, creando, di norma, una serie di dissonanze.

Rondò Termine che indica di norma una forma compositiva in cui un'idea principale ritorna ciclicamente alternandosi a diverse idee secondarie secondo lo schema ABACADA.

Timbro Una delle qualità fondamentali di un suono musicale, insieme ad *altezza* (suono acuto o grave) e *intensità* (suono piano o forte). È quella che ci permette di riconoscere – ad esempio – la voce dei diversi strumenti poiché è legata al modo di emissione del suono. Il timbro dipende dalla quantità degli *armonici*, cioè di quei suoni secondari prodotti nella vibrazione di ciascun suono fondamentale. È solo a partire dall'Ottocento che il timbro acquista una sempre maggiore importanza nella pratica della scrittura e del pensiero musicali, fino a diventare un elemento strutturale nelle opere dei compositori impressionisti o simbolisti.

Variazione (tema e variazioni) Procedimento in cui un'idea musicale può essere trasformata in vario modo in tutti i suoi elementi costitutivi, dall'armonia al timbro, dal ritmo al carattere. Il principio della *variazione* è un elemento base del discorso musicale e investe tutta la storia della musica e tutti i suoi generi, compresi il jazz e il rock.

Bibliografia

Letture consigliate

Introduzione

Tra i non molti contributi in lingua italiana di carattere generale A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze 2000; ID., *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, il Mulino, Bologna 1988; R. FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, Ricordi, Milano 2003; M. FARNETTI, *La scrittura concertante. Tracce della varia presenza della musica nella letteratura triestina novecentesca*, Bulzoni, Roma 1990; G. RIMONDI, *Il jazz e la letteratura del Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 1999. Utile la sezione *Parole e Musica* della *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, che contiene GALLO (1986). Per orientarsi nella disciplina PIETTE (1987), CUPERS (1988) e A. LOCATELLI, *Littérature et musique au XXe siècle*, PUF, Paris 2001.

Capitolo 1

Sono essenziali i quattro volumi finora pubblicati dei *Word and Music Studies*, che contengono anche BROWN (1980, 1984), GRIM (1999), KRAMER (2000), ARROYAS (2001), PRIETO (2002) e WOLF (1999, 2002). Naturalmente si consigliano anche C. S. BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos, Roma 1996; SCHER (1984) e ancora a cura di Scher, *Music and Text. Critical Inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; A. GIER, G. W. GRUBER (hrsg.), *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997.

Capitolo 2

Ricco di stimoli il volume *Littérature et musique dans la France contemporaine*, che contiene anche CUPERS (2001) e NATTIEZ (2001). Si consigliano inoltre: S. BELLUZZO, *Kafka e il silenzio della musica*, in "Materiali di Estetica", maggio 1999, pp. 100-40; G. DI STEFANO, *La vita come musica. Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia 1991; K.-D. DOBAT, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Niemeyer, Tübingen 1984.

Capitolo 3

Sul rapporto tra Balzac e la musica cfr. J.-P. BARRICELLI, *Balzac and Music. Its Place and Meaning in His Life and Work*, Garland, New York 1990; K. LEY, *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, C.

Winter, Heidelberg 1995; P. A. CASTANET, *Balzac et la musique. Charges, Gambara, Massimilla Doni, Sarrasine,* Michel de Maule, Paris 2000.

Capitolo 4

Sul rapporto tra Rilke e la musica cfr. R. M. RILKE, *Poesie (1907-1926)*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000.

Riferimenti bibliografici

ADORNO T. W. (1963), *Fragment über Musik und Sprache*, in Id., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, pp. 9-16.

ARROYAS F. (2001), *When is a Text Like Music?*, in W. Bernhart, W. Wolf (eds.) *Word and Music Studies (3). Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam, pp. 81-99.

BALZAC H. DE (1984), *Gambara. Racconto musicale*, Passigli, Firenze.

ID. (1995), *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, Gallimard, Paris.

BARBERA S. (1990), *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*, Marsilio, Venezia.

BARTHES R. (1985), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.

BIGAZZI R. (1996), *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa.

BORGES J. L. (1984), *La sfera di Pascal*, in Id., *Tutte le opere*, I. *Altre inquisizioni*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.

BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C., FUSILLO M. (2003), *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma.

BROWN C. S. (1980), *Literature and Music. A Developing Field of Study*, ora in J.-L. Cupers, U. Weisstein (eds.), *Word and Music Studies (2). Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Rodopi, Amsterdam 2000, pp. 253-7.

ID. (1984), *Theoretical Foundation for the Study of the Mutual Illumination of the Arts*, ora in L. Cupers, U. Weisstein (eds.), *Word and Music Studies (2). Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Rodopi, Amsterdam 2000, pp. 281-95.

CESERANI R. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.

COLLISANI A. (1988), *Musica e simboli*, Sellerio, Palermo.

CUPERS J.-L. (1988), *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Facultés Universitaire Saint-Louis, Bruxelles.

ID. (2001), *Tension et ambiguïtés du domaine mélopoétique*, in J.-L. Backès, C. Coste, D. Pistone (éds.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, pp. 19-30.

DELON M. (2000), *La musique dans le roman, de la Nouvelle Héloïse à Corinne*, in T. Hunkeler, S. Jeanneret, M. Rizek (éds.), *L'art du roman, l'art dans le roman*, Peter Lang, Bern, pp. 23-36.

FORSTER E. M. (1991), *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano.

FÜRNBERG L. (1993), *Mozart e Casanova*, Sellerio, Palermo.

GALLO A. (1986), *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, pp. 245-63.

GOETHE J. W. (1992), *Le affinità elettive*, Garzanti, Milano.

GRIM W. E. (1999), *Musical Form as a Problem in Literary Criticism*, in W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf, *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam, pp. 237-48.

GUILLÉN C. (1992), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, il Mulino, Bologna.

HOFFMANN E. T. A. (1995), *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, Einaudi, Torino.

KAFKA F. (2001), *I racconti*, Rizzoli, Milano.

KRAMER L. (1990), *Music as Cultural Practice. 1800-1900*, University of California Press, Berkeley.

ID. (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley.

ID. (2002), *Signs Taken for Wonders. Words, Music, and Performativity*, in S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam, pp. 35-47.

MAJER C. (1992), *Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura*, in V. Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. II, Longo, Ravenna, pp. 379-90.

MANSFIELD K. (1998), *Tutti i racconti*, vol. I, Adelphi, Milano.

MEYER L. B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna.

MUSSAPI R. (a cura di) (1996), *Shelley, Keats e Byron. I ragazzi che amavano il vento*, Feltrinelli, Milano.

NATTIEZ J.-J. (2001), *«Fugue» littéraire et «récit» musical: du bon usage des métaphores*, in J.-L. Backès, C. Coste, D. Pistone (éds.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, pp. 41-52.

NEUBAUER J. (1997), *Tales of Hoffmann and Other: On Narrativizations of Instrumental Music*, in U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (eds.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, Amsterdam, pp. 117-36.

PANTINI E. (2002), *La letteratura e le altre arti*, in A. Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 111-25.

PAUTROT J.-L. (1984), *La musique oubliée. La nausée, L'écume des jours, A la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Droz, Genève.

PELLINI P. (1999) *Il capolavoro sconosciuto di Balzac. Generi, ideologie, dettagli*, Piero Manni, Lecce.

PIETTE I. (1987), *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Presses Universitaire de Namur, Namur.

PRIETO E. (2002), *Metaphor and Methodology in Word and Music Studies*, in S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart (eds.), *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam, pp. 49-67.

RILKE R. M. (2004), *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano.

RUSSI R. (2005), *Il violino di Freud. L'idea di contaminazione nelle immagini letterarie della musica*, in P. Zanotti (a cura di), *Contaminazioni*, Quaderni di Synapsis IV, Le Monnier, Firenze.

SCHAFER M. R. (1998), *Il paesaggio sonoro*, Ricordi LIM, Lucca.

SCHER S. P. (1972), *How Meaningful is "Musical"in Literary Criticism?*, in "Yearbook of Comparative and General Literature", n. 21, pp. 52-6.

ID. (1981), *Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology*, in S. P. Scher, U. Weisstein (eds.), *Literature and the Other Arts*, Verlag des Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, Innsbruck, pp. 215-21.

ID. (hrsg.) (1984), *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.

WACKENRODER W. H. (1981), *Fantasie sulla musica*, Discanto, Fiesole.

ID. (1995), *Una meravigliosa fiaba orientale di un santo ignudo*, in G. Bevilacqua (a cura di), *I romantici tedeschi*, I, *Narrativa*, Rizzoli, Milano, pp. 449-54.

WOLF W. (1999), *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, in W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf (eds.), *Word and Music Studies (1). Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam, pp. 37-58.

ID. (2002), *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in S. M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart (eds.), *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Rodopi, Amsterdam, pp. 13-34.

Altri volumi pubblicati nelle Bussole

Paolo D'Achille
Breve grammatica storica dell'italiano

Maurizio Tarantino
Guida alla biblioteca di italianistica

Federica Casadei
Breve dizionario di linguistica

Gian Mario Anselmi, Paolo Ferratini
Letteratura italiana: secoli ed epoche

Loredana Chines, Carlo Varotti
Che cos'è un testo letterario

Paolo Milizia
Le lingue indoeuropee

Luca Lorenzetti
L'italiano contemporaneo

Emilia Di Rocco
Chaucer: guida ai *Canterbury Tales*

Riccardo Capoferro
Defoe: guida al *Robinson Crusoe*

Stefano Colangelo
Come si legge una poesia

Nicola Grandi
Fondamenti di tipologia linguistica

Giacomo Manzoli
Cinema e letteratura

Nicoletta Francovich Onesti
Maria Rita Digilio
Breve storia della lingua inglese

Giorgio Inglese
Dante: guida alla *Divina Commedia*

Gianfranca Lavezzi
Breve dizionario di retorica e stilistica

Silvia Luraghi, Anna M. Thornton
Linguistica generale: esercitazioni e autoverifica

Fabio M. Bertolo, Paolo Cherubini, Giorgio Inglese, Luisa Miglio
Breve storia della scrittura e del libro

Sandro Boldrini
Fondamenti di prosodia e metrica latina

Valeria Della Valle
Dizionari italiani: storia, tipi, struttura

Francesco Paolo Alexandre Madonia
Le lingue di Francia

Stefano Gensini
Breve storia dell'educazione linguistica dall'Unità a oggi

Francesco Ghelli
Letteratura e pubblicità

Luca Crescenzi
Letteratura tedesca: secoli ed epoche

Cecilia Andorno
Che cos'è la pragmatica linguistica